



**GONZALO MÍNGUEZ MÍNGUEZ**  
maría teresa escaño rodríguez

**UNA POSIBILIDAD INDUSTRIAL  
EN EL REGRESO  
A UN PASADO INEXISTENTE**

*TRABAJO FINAL DE GRADO*  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Alcalá ETSA  
Universidad de Alcalá de Henares UAH





## **RESUMEN.**

El punto de inflexión es más evidente hoy que nunca. Nos encontramos a las puertas de una crisis del modelo de consumo instaurado nunca antes vivida en la lógica de abundancia creciente de la civilización. Ante esta situación de desgaste estético, funcional y ecológico arrastrada desde la postguerra mundial, se requiere un esfuerzo global de los diferentes organismos industriales por encontrar un cambio de paradigma en la dinámica mercantil que garantice una transición estable hacia un nuevo sistema por explorar.

Este trabajo surge como una respuesta de interés arquitectónico en la búsqueda de una postura crítica sobre el modelo industrial global. Un modelo que fomenta la mecanización del proceso constructivo en favor de prefabricado, poniendo en peligro el saber artesanal y la implicación humana en el proyecto; pero a la vez un modelo imposible de dejar de lado.

El debate no resulta nuevo, pues voces de cambio advierten de este peligro desde los años 60, buscando un encuentro conciliador entre ambas partes. Dos de los exponentes más completos e inexplorados del discurso postindustrial son Simone y Lucien Kroll.

Tras una primera introducción donde realizamos un recorrido histórico-ideológico que sitúe el momento cultural de su crítica, nos sumergimos en un análisis de los hitos más significativos de su obra para desmenuzar los detalles que convierten a estos arquitectos en un ejemplo a la orden de los acontecimientos actuales. De esta forma nuestra aspiración en este trabajo es ensalzar el valor de una trayectoria en vías del olvido que puede resultar útil a la hora de edificar un futuro colectivo.



## **ABSTRACT.**

Today has arrived and the turning point is clearer now than ever. We are on the verge of a crisis of the established consumption model never experienced before due to a logic of growing abundance. Faced with this situation of aesthetic, functional and ecological wear dragged since the post world war period, a global effort is required from the different industrial organizations to find a change of paradigm in the mercantile dynamics that guarantees a stable transition towards a new system to be explored.

This essay arises as a response of architectural interest in the search for a critical lane on the industrial model which is global. A model that encourages the mechanization of the construction process in favor of prefabrication, endangering the craft knowledge and human involvement in the project; but at the same time a model impossible to leave aside.

The discussion is not new, as voices of change have been warning of this danger since the 1960s, seeking a conciliatory meeting between the two sides. Two of the most complete and unexplored exponents of the post-industrial discourse are Simone and Lucien Kroll.

After a first introduction where we make a historical-ideological journey that situates the cultural moment of their criticism, we dive into an analysis of the most significant objects of their work to unravel the details that make these architects an example to the order of current events. In this way our aspiration in this work is to praise the value of a trajectory on the way to be lost that can be useful in the building of our future.





**GONZALO MÍNGUEZ MÍNGUEZ**  
TUTORIZADO POR: **maría teresa escaño rodríguez**

# UNA POSIBILIDAD INDUSTRIAL **EN EL REGRESO** A UN PASADO INEXISTENTE

**TRABAJO FINAL DE GRADO**

Autoría: GONZALO MÍNGUEZ MÍNGUEZ

Tutorizado por: MARÍA TERESA ESCAÑO RODRÍGUEZ

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Alcalá **ETSA**

Universidad de Alcalá de Henares **UAH**

*revisado a septiembre de 2021*



## ÍNDICE DE CONTENIDOS.

### CONTENIDOS INICIALES:

<b>Metodología.</b> (y motivaciones personales)	p. 12 - 15
<b>Manifiesto.</b> (preámbulo de autor)	p. 16 - 21

### PARTE I: INTRODUCCIÓN.

(Retrospectiva crítica a la tendencia de la mercantilización arquitectónica).

<b>Una crónica de incompreensión.</b> (aproximación a los Kroll)	p. 26 - 27
<b>Rabia Innata.</b> (la industria cultural en la sociedad de masas)	p. 28 - 31
<b>Capitalismo Tardío.</b> (tesis sobre el postmodernismo)	p. 32 - 36
<b>Una ciudad para Marilyn Monroe.</b> (crítica a la ciudad postmoderna)	p. 37 - 41
<b>La cultura del prefabricado.</b> (breve recorrido sobre una lógica industrial creciente)	p. 42 - 46

### PARTE II: NUDO.

(Análisis subjetivo de la trayectoria de Lucien y Simone Kroll).

<b>Anarquía en Bruselas.</b> (introducción a un modelo de pensamiento)	p. 50 - 56
<b>Simone y Lucien.</b> (breve biografía por Thierry Paquot)	p. 57 - 64
<b>Participación.</b> (tema I, definición)	p. 65 - 70
<b>Vinicidad.</b> (tema I, ejemplos de participación)	p. 71 - 88
<b>El módulo para la participación I.</b> (tema I, análisis de 15 viviendas en Auderghem)	p. 89 - 103

**La simulación.**

(tema I, interludio explicativo) p. 104 - 106

**El módulo para la participación II.**

(tema I, análisis de la Maison Familiale) p. 107 - 123

**Prefabricado.**

(tema II, definición) p. 124 - 127

**Stichting Architecten Research.**

(tema II, antecedentes) p. 130 - 135

**La Clarière-Maredsous.**

(tema II, puesta en práctica) p. 136 - 143

**Hacia una purificación de la malla.**

(tema II, revisión posterior) p. 144 - 147

**Como pueblo medieval.**

(tema III, definición) p. 148 - 159

**Las columnas errantes.**

(tema III, análisis estructural) p. 160 - 169

PARTE III: **DESENLACE.**

(Conclusiones altruistas de alguien que mañana será graduado).

**Las Meninas.**

(como conclusión) p. 172 - 174

**Regionalismo Crítico.**

(en respuesta a la pregunta) p. 175 - 178

CONTENIDOS FINALES:

**Bibliografía.** p. 182 - 185

**Créditos de imágenes.** p. 186 - 189





*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*

## **METODOLOGÍA.**

### **(y motivaciones personales)**

¡Este trabajo es toda una desfachatez!

Un intento de comprender un tema que resulta inabarcable sin una vida plenamente dedicada al estudio del asunto que nos atañe. Me adentro en un terreno totalmente fangoso para explorar un interés personal, dejándome guiar por mi propia intuición. Lo veo claro: *"El prefabricado en la construcción participativa"* (título primigenio de este texto) es un camino esencial para afrontar las dificultades que nos presenta la arquitectura contemporánea.

Mi motivación para realizar una investigación sobre este tema parte de un encuentro ocasional con *la Mémé*, un ejemplo de industrialización arquitectónica que no era capaz de comprender tanto por su complejidad formal como por su falta semejanza con cualquier sistema de prefabricado. De esta manera comienzo a recopilar información sobre los arquitectos de este proyecto: Lucien y Simone Kroll y sus obras; poco divulgadas en español y a penas conocidas en nuestro círculo. Durante esta primera etapa, nunca llego a encontrar respuesta a mis preguntas al respecto de la lógica de su arquitectura más allá de lo publicado. En parte por esto, abandono el estudio.

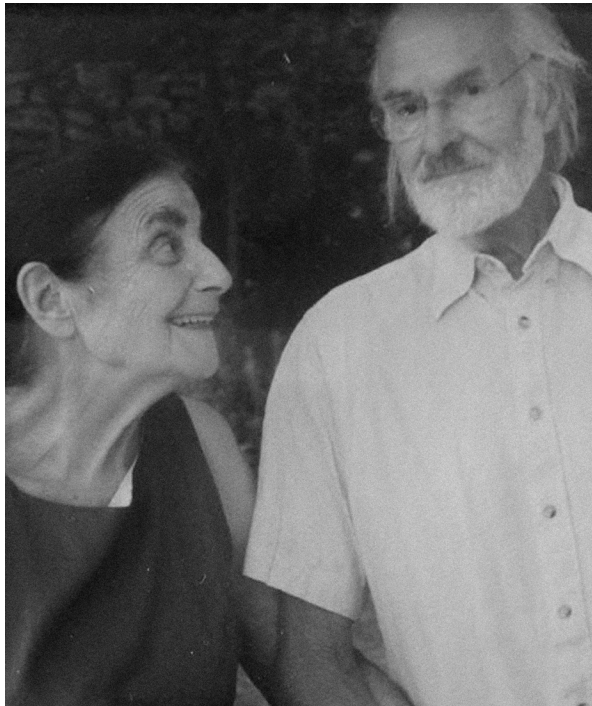
Otra casualidad me lleva a leer a Theodor Adorno para comenzar a interesarme por crítica a la sociedad moderna y posteriormente a Michael Foucault y a Fredric Jameson. El día que me siento delante de *Composants* de nuevo (obra referencia de los Kroll) todo encaja y de esta manera el trabajo que planteo deja de ser un análisis técnico del prefabricado para convertirse en una reflexión teórica. Hoy entiendo la imposibilidad de enfrentarme a Simone y Lucien Kroll de esta manera (como parece incitar cualquier otro tipo de desarrollo de sistema industrial) Su arquitectura no mana desde el punto de vista ingenieril por la búsqueda del rendimiento económico

*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*



y la perfección geométrica sino desde la conciliación de una ruptura sistémica y devastadora que cierne la industria sobre la artesanía.

Simone y Lucien Kroll representan a todo un mundo que se encuentra incómodo por los fantasmas de la Modernidad y que sueña con recuperar unos paisajes idílicos de cuando todo era romántico. Ante la imposibilidad de mirar hacia el lado frente a la globalización es el momento de asumir que ha supuesto un punto de no retorno y que hay que edificar teniéndola en cuenta. Solo así quizá se nos abra *una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente*.



Simone y Lucien Kroll sonriendo.  
*Autor desconocido.*

*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*

## MANIFIESTO.

(preámbulo de autor)

Difícil de comprender y fascinante, una de las etapas históricas que más me han atraído tanto por su complejidad política, como por su extraña convergencia de filosofías “antirracionales” y especialmente por su orden caótico y contradictorio de las cosas; es el periodo que sucede a la primera mitad del siglo XX. El periodo post guerra, post nacionalismos, el periodo postmoderno.

Situar el comienzo de este ciclo sería un acto frívolo, pues emana de un entramado de diferentes acontecimientos y pensamientos latentes, incluso antes de las Grandes Guerras, y que para los años 60 y 70 ya son movimientos de masas que no pasan inadvertidos por los gobiernos de John F. Kennedy, Richard Nixon o en Francia pusieron contra las cuerdas al gobierno de Charles de Gaulle: los sucesos de mayo del 68 en París.

*“Cuando París estornuda, Europa se resfría.”*

(Dicho popular francés durante el siglo XIX, que se retomó a raíz de mayo del 68)

La clase política al margen de la demanda social consolidaba las maneras de la sociedad pro-consumista y pro-occidentalista: con sus guerras incoherentes y desmoronadas como reclamo de un colonialismo ya obsoleto, el brutal avance científico impulsado por la carrera espacial y la energía nuclear, y el inicio del interés por el control de los yacimientos petrolíferos.

Paralelamente, una sociedad cansada, agotada por las mentiras o verdades de humo del progreso y sus supuestas bondades, cuya obra magnánima es Hiroshima y Nagasaki, muerte, opresión y sumisión; chilla y rompe con grandes manifestaciones como las de Stonewall, la ya citada en París que se lleva por delante al presidente galo o los movimientos antibélicos por la paz vietnamita.

Es comprensible que, tras una primera mitad de siglo marcada por su carácter bélico-industrial, se generalice un sentimiento de total pérdida de esperanza y desazón humano. De esta manera, para el pensamiento postmoderno el desarrollismo científico-técnico provoca un profundo rechazo. La desconfianza en la *Razón* clásica se hace presente, pues se entiende como objeto de justificación y, en definitiva, de dominio del ser humano, y autores como Theodor Adorno o posteriormente Michael Foucault, analizarán cómo estas dinámicas de poder asociadas al entender racional-científico someten al hombre.

*“Foucault fue un estudioso de los mecanismos del poder y la insurrección de los saberes, no contra los métodos, contenidos o conceptos de una ciencia sino una insurrección contra los efectos o consecuencias de poder centralizadores que están ligados al discurso científico y a su funcionamiento dentro de una universidad, en un aparato escolar o en un aparato político como el marxismo o en toda la sociedad. [...]”*

(Ávila-Fuenmayor 2006, p. 216)

Desde tiempos ilustrados el concepto de la salvación y redención humana había evolucionado de la mano del desarrollo científico-tecnológico, la paulatina muerte de Dios y el escepticismo ante la teología generan un agujero de incertidumbre que es necesario rellenar con un porqué existencialista. El hombre ilustrado encuentra respuestas a estos porqués en la *Razón* ligada al pensamiento científico, resultando posteriormente de un valor incalculable los avances y descubrimientos que acontecen. La filosofía se convierte en la ciencia de las ciencias y los grandes autores como Kant y Hegel revelan cómo un método basado en el procedimiento racional puede alumbrar al hombre, propulsando miles de preguntas que cambiarían la forma del ser humano de sobrevivir, entender y relacionarse con el mundo. El velo de la religión y la mitología impuesto durante siglos cae para que el hombre alcance su mayoría de edad.



Lamentablemente, esta regla que impera prácticamente desde el siglo XVII resulta fallar durante la primera mitad del siglo XX, pues esta concepción del progreso positivista como una gráfica lineal y ascendente comienza a tambalearse y las masacres y totalitarismos que marcan dicho periodo lo demuestran rotundamente. Por ejemplificarlo de alguna manera: incluso a día de hoy, 80 años después de la II Guerra Mundial tenemos la esperanza de resolver nuestros dilemas sobre futuro gracias al avance científico, gracias a la acumulación de conocimiento; creemos firmemente en que ciertos descubrimientos se sobrepondrán a otros (la resolución tecnológica la fusión nuclear podría mejorar nuestras vidas y solucionar el problema de la huella energética). Pero paradójicamente estamos desarrollando el invento más mortífero de la humanidad, una bomba de hidrógeno podría llegar a ser hasta 1000 veces más potente que las detonadas en Japón.

Hay una tesis que deberíamos introducir llegados a este punto y es la de cambiar la perspectiva de visualización progresista del futuro por una perspectiva relativista. En la que el sentido del desarrollo no se corresponde con un planteamiento de mejora en sí, sino más bien resulta ser un atributo propio del sistema socioeconómico. De esta manera el concepto que tenemos de un desarrollo industrial positivo dejaría de tener sentido, porque es meramente producto de la (utilizando a Foucault) episteme cultural actual. Esta episteme resultaría en que la forma de adquisición de conocimiento con la que se plantea la ciencia en este momento es algo necesario para dotar de poder a un régimen capitalista globalizador. Poniendo una mirada en retrospectiva sobre otros periodos históricos, la mecánica de adquisición de conocimiento no relatava ningún tipo de necesidad social. ¿Acaso es posible que la humanidad esté sumergida en una dinámica de histeria colectiva de progreso que lleva al colapso?

No es sino ésta la pregunta clave de los grandes pensadores posmodernos ¿Existe una necesidad de salvar al ser humano

de un supuesto cataclismo? En dicho caso, ¿seremos capaces de parar ese ritmo frenético? ¿Es posible dejar atrás una supuesta *Razón Instrumental* en aras de la complejidad individual o acaso es inevitable destino despersonalizador? Dar respuesta a esta pregunta retrataría una escena desdeñable y veleidosa, pero el análisis en torno a aquellos que se aventuran y aventuraron a examinar la “etapa” postmoderna, teorizando con perspectivas futuras y quizá proponiendo soluciones desbordadamente idealistas; puede narrar un contexto de acontecimientos que nos ayude a entendernos a un poco más a nosotros mismos, lo que somos como civilización y lo que seremos como especie, para acercarnos a valorar el provenir que nos aguarda.

Considerando el desarrollo de la estética y más concretamente el desarrollo arquitectónico y urbano, como una de las producciones más absolutas, íntegras y evidentes por visual y próxima al individuo que se hacen especialmente latentes con el crecimiento exponencial de las ciudades a partir de los años 50; entraremos en este texto a analizar una en concreto, de las muchas propuestas que surgen en este periodo. Una propuesta que entendemos relevante por llevar implícito un carácter totalmente representativo y aplicable a la sociedad presente, y sirviendo de esta manera como modelo de rebelión al sistema industrializador clásico. El presente ensayo trata de poner en valor al matrimonio Kroll (Simone y Lucien), dos arquitectos belgas apenas conocidos en la cultura arquitectónica sur-europea, pero impulsores de una de las críticas a la industrialización arquitectónica más actual y completa. Una crítica teórica, propositiva y práctica que ha conseguido influenciar sin ninguna duda a la arquitectura participativa actual y a las maneras del prefabricado.

A su vez, nos aventuramos a afirmar que la industria de la arquitectura refleja verazmente las dinámicas de mercado del mundo postmoderno, resultándonos de interés fundamental en nuestras vidas porque se introduce en la médula ósea de la economía, la ecología política y la estética del sistema

capitalista. Mirar hacia otro lado cuando todas las esferas del ser humano tienden a la industrialización (o al individualismo) significaría dar la espalda a un problema de actualidad latente en una sociedad que reclama recuperar su propio sentido de humanidad y que necesita reformular en estos términos su propia existencia. A lo largo de este análisis nos sumergimos en un viaje de añoranza hacia el deseo de rescatar un ayer irrecuperable bajo las premisas de un futuro global decadente. De esta manera surge *una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente*. El hombre se encuentra posiblemente ante una de las decisiones más rotundas de su propia historia; un cruce de caminos sin escapatoria en el que la dirección a tomar puede desencadenar un colapso de la propia civilización.

Mi interés y empeño por analizar esta propuesta pasa por encontrar en ella unas directrices representativas de mi pensar arquitectónico y político, así como un ámbito de discusión interesante que me ayude a posicionarme, resumiendo lo que soy y quiero ser como profesional y lanzando mi última voz a mi etapa estudiantil. Una canto fresco, quizá ingenuo, no viciado por una realidad económica o laboral; pero sobre todo teórico e iniciador de mi lucha personal. Por todo esto, este es en toda regla un manifiesto de crítica e ideología arquitectónica.

*"[...] Si asumimos que existe un centro, una neutralidad entre la izquierda y la derecha que no es ideológica, pues no toma partido por unos o por otros, damos pie a la existencia de un terreno apolítico. Lo cierto es que lo apolítico no existe, de la misma manera que no existe el centro, pues la realidad es política, y uno siempre se posiciona respecto a ella. Lo apolítico, igual que el centro, es un concepto en disputa, uno que todo político querría conquistar, pues hacer algo apolítico es hacerlo dado, sentido común, normalizarlo a los ojos de la mayoría, pero seguirá siendo una posición. [...]"*

(Fernández Valderas 2020, texto web)

*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*

*A mamá, a papá, a Teresa y María,  
a Carlos y Jose,  
a Christian,  
a Guille y a Elena,  
a Jaime, Izan, Marta y María.  
Por las horas de escucha, ánimo y consejo.*



*Figura 01. Klee 1920.  
Angelus Novus, dibujo a tinta china sobre papel.*

# INTRODUCCIÓN.

(Retrospectiva crítica a la tendencia de la mercantilización arquitectónica).

*“Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.”*

(Benjamin 2008, p. 5)

## **UNA CRÓNICA DE INCOMPRENSIÓN.**

**(aproximación a los Kroll)**

Este análisis en torno a la arquitectura de Simone y Lucien Kroll comienza con el relato del sentimiento que me evocó el instante en el que cerré la última página de su texto por excelencia: "*Composants, Fault-il industrialiser l'architecture?*" (Componentes, ¿Deberíamos industrializar la arquitectura?)

Me encontraba terriblemente confundido, casi angustiado por no alcanzar a comprender su marco de sucesos y sus repercusiones. Ya sea por vivir 35 años *avant-garde* de aquellas conclusiones que en algunos casos me parecían obvias o por mi carencia de nivel en la lengua francesa. No obstante, tenía clara una cosa: que la lectura de *Composants*, a día de hoy, era fundamental. Porque pese a la incomodidad y saturación que me generaba el bombardeo de conceptos aparentemente inconexos, rompedores y hasta revolucionarios (en el contexto de los años 80) que me recordaban a un adolescente efervescente apelando a lo más incondicional de sí mismo; las inquietudes que abordaba el escrito estaban, a la orden del día y de los problemas contemporáneos que hoy acechan a la arquitectura de la producción en masa; homogénea, globalizada y desarraigada.

Curiosamente a lo largo de la lectura de éste y otros tantos textos, conferencias y análisis de su obra, es perceptible cierta metodología desmañada, que da resultado en lo en un principio interpreto como unas *conclusiones inacabadas y a medio hacer*; como si la arquitectura que proponen nunca se llegase a rematar o incluso a su propio desarrollo técnico le faltase concreción. Sin embargo, cabe remarcar que tanto en la obra escrita como en la edificada de Simone y Lucien Kroll este será su *leitmotiv* continuo y es ahí precisamente donde reside lo extraordinario. En el punto en el que la arquitectura deja de necesitar un arquitecto demiurgo y organizador para requerir de un jardinero (que riega, poda los tallos que crecen torcidos y escucha las palabras del ser que decide un camino



por sí mismo). Pierden valor las nociones de creación e hito, ganan valor las de espontaneidad, fluidez y autosuficiencia.

*“Urbanismo de jungla y arquitectura homeopática: estos fueron los términos que propuse en Vancouver una vez y no se entendieron en absoluto. Te daré un ejemplo. El burro (the donkey) de Le Corbusier traza el camino de menor energía hacia las colinas. Es un animal holístico. Por intuición calcula, o más bien, no calcula como nosotros pero sabe antes de hacerlo, sus antepasados han descubierto durante millones de años cuál es la forma más sencilla. Le Corbusier es consciente de la inteligencia de los animales, pero de todos modos decidió hacer todos sus caminos rectos en una cuadrícula. [...]*

*[...] Cuando todo está diseñado, con demasiada facilidad se convierte en una especie de campo de concentración para los clientes del arquitecto. La imposición es demasiado: deberíamos intentar en cambio organizar un clima en el que una especie de organización amistosa pueda surgir espontáneamente. Sabemos que hay arquitecturas traviesas y debemos evitarlas; ignoremos por un momento a la persona del arquitecto. [...]”*

(Kroll 2002, texto transcrito)

A continuación, se presenta la crónica de un largo camino por entender al los Kroll, en el que me he sentido incordiando, desconectado, superado, pero paralelamente y en ocasiones, sumamente identificado. Y en el que, trataré de posicionar a Simone y Lucien en el lugar que habita la genialidad o en el rechazo que me produce la arbitrariedad y el “porque sí postmoderno”.

## **RABIA INNATA.**

**(la industria cultural en la sociedad de masas)**

Si algo me ha molestado de la creación postmoderna más *mainstream* es lo *kitsch*, la arbitrariedad, la sinrazón que mi cabeza racional y lógica no tolera: una reacción cultural por un lado comprensible, natural y evasora de la ansiedad que genera el marco histórico de la postguerra (años 60) y sus continuas tensiones entre oriente y occidente, pero totalmente peligrosa por alienante. No obstante, cabe reflexionar sobre el origen de este categórico de lo *kitsch* ya que no es algo fortuito y exclusivo del postmodernismo, pero que se entiende perfectamente en este contexto.

A pesar de que el categórico *kitsch*, ya es definido por ciertos autores desde antes de la segunda mitad del siglo XX, se hace especialmente presente con la implantación de un imaginario colectivo occidental ligado a la cultura de Hollywood y del *mass media*. Este resultado no es casual, pues de alguna manera es consecuencia tanto del auge de la radiodifusión como de los avances técnicos en los procesos de manufactura que irónicamente hacen posible la diseminación de la propaganda nazi años antes. La industria propagandística se asienta con un análisis del alcance que tienen los medios de comunicación tras al auge de los totalitarismos, estableciéndose desde entonces como *Industria Cultural*: un concepto global organizador de la estética. Theodor Adorno y Max Horkheimer escriben:

*“La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero. Los pabellones expositivos de las administraciones y exposiciones universales apenas se diferencian en los países autoritarios y en los demás. [...]”*

*[...] Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica.”*  
(Adorno y Horkheimer 1994, p. 165)

Al igual que el Materialismo Histórico denuncia cómo los modos de producción que utiliza el capitalismo organizan la jornada laboral; Adorno y Horkheimer advierten que la industria cultural, es el arma del mundo capitalista para organizar el tiempo de descanso. De esta manera, la industria cultural se convierte en un arma de poder y control sobre el individuo atendiendo a una *Razón Instrumental*; una razón que reduce la capacidad de toma de decisiones del sistema en conjunto a una cuestión matemática o estadística. El punto se vuelve tan paradójico que ni siquiera una ideología importa, cualquiera puede encontrar su propia idiosincrasia dentro del sistema.

*“Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar. [...]*

*[...] Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su «nivel», que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que a sido fabricada para su tipo. Reducidos a material estadístico, los consumidores son distribuidos sobre el mapa geográfico de las oficinas de investigación de mercado, que ya no se diferencian prácticamente de las de propaganda, en grupos según ingresos, en campos rojos, verdes y azules.”*

(Adorno y Horkheimer 1994, p. 165)

Pura enajenación en la que el objeto kitsch se convierte en una cáscara sin contenido cuya función social es la de “engañarles (a las gentes) sobre su verdadera situación. Transfigurar su existencia, hacer que metas que son gratas a cualesquiera poderes se les aparezcan con un resplandor de cuento de hadas” (Adorno, 2011, p. 826). Por ello, es claro que el kitsch es para Adorno algo “fundamentalmente ideológico, y que funciona, por tanto,

*como distracción de las clases subalternas que frena su fuerza revolucionaria.” (Sarasola 2019, p. 177)*

De esta manera, una crítica a la arquitectura postmoderna que mantendré presente para valorar la obra de Lucien y Simone Kroll, se basa en el rechazo a las decisiones y puesta en duda de las virtudes que una parte de los arquitectos tomaron y ensalzaron a partir de la segunda mitad del siglo XX. Caminos que apoyaron y potenciaron el capitalismo más radical: lo *kitsch* como un recurso de ventas que justifica implícitamente el mercado de consumo.

Ingenuamente o no, y a pesar del profundo desarrollo crítico en torno al debate de la Razón como sujeto de dominio, se opta por la solución más reduccionista, pues pasa por encajar muy bien con los métodos del márketing liberal. Así, se asumen y normalizan poco a poco unos supuestos aliados del ayer que resultan ser enemigos del hoy, y que gestan los problemas de la pérdida de significado del arte, el reduccionismo de la estética y la “ingenierización” del urbanismo: el hacer por hacer, el generar por generar y, en definitiva, el crear por inercia, costumbre y moda.

Este discurso de la validez universal encaja con la idea de la ultra-aceptación del individuo, que vive en un sistema aparentemente amable y abierto a escuchar, pero bajo el que subyacen unos intereses económicos y de subsistencia del engranaje social. Si lo extrapolamos, rápidamente nos llegarán ejemplos de esa mentalidad liberal estadounidense en la que la que dicha validez de ideas obedece a las leyes de la pura demanda de mercado, dándose ejemplos de coexistencia de una idea y su radicalmente opuesta en el mismo contexto: McDonald’s vendiéndote hamburguesas veganas o Joe Biden haciendo gala del feminismo y la tolerancia. Y es que, aunque en ocasiones lo parezca, el propósito del mecanismo social no es la ayuda psicológica al individuo, como todo organismo ha de encontrar su forma de conservarse, y su decisión última es la de engullirte como producto.

Cualquier fenómeno (incluido el asentamiento de la estética pop) es entendible como resultado de una lógica cultural compleja enmarcada dentro de un discurso histórico. No obstante, este no es un motivo de peso para ignorar los peligros que acarrearán la asunción y mitigación del mismo. El caso de la estética postmoderna desencadena una avalancha de arte y arquitectura sinsentido, tan banalizada que resulta absolutamente ridícula. Se quiso luchar contra junglas de hormigón con arquitecturas de decorado de Hollywood, ocultando, mirando a otro lado, una especie de enajenación consciente del ser humano.

*“La ciudad contemporánea postmoderna echa mano a la filosofía de Disneylandia y busca proponerse como un mundo donde cualquiera puede encontrar su propio sueño y sumergirse en él. [...] Disneylandia es un modelo perfecto e insuperado no por su carácter de extraordinario y grandioso parque de juego, sino por su lógica totalizadora basada en la previsibilidad, en la coherencia y la comprensibilidad gracias a las gramáticas y los códigos provenientes del imaginario que permiten la pluralidad de los públicos, de la cual se compone la llamada masa, vivir la experiencia del parque.”*

(Amendola 2000, p. 212 y 213)

## **CAPITALISMO TARDÍO.**

**(tesis sobre el postmodernismo)**

El análisis pues del periodo postmoderno se convierte en algo ampliamente debatido y rebatido, pues su complejidad reside en que es difícil atribuirle en sí unas características y un marco de sucesos: Primero, porque las nuevas corrientes filosóficas rehúyen el concebir de la historia como un transcurso categórico y periódico; y ciertamente la actitud postmoderna se halla ya en el entender de autores tan previos como los maestros de la sospecha (Marx, Nietzsche y Freud). A este hecho lo denominaremos como rechazo a la *periodicidad histórica*.

*“La primera crisis de la Razón se produjo de la mano de pensadores como Freud, Nietzsche o Marx, que nos recordaban la primacía de las fuerzas de la libido, el poder y la economía sobre el bien común. Será en el momento central del siglo XX, tras la segunda contienda mundial, cuando surjan voces de profundo desánimo y descreencia en el modelo construido en el pensamiento occidental, iniciándose así una revisión mecanicista.”*

(Cervera 2018, p. 165)

Y segundo, porque la explosión revolucionaria que surge a partir de los años 60 no puede ser concebida en los términos políticos clásicos que contemplan la ideología como una contienda binaria; pues entendemos que este rechazo anti-totalitarismos promulgado por un discurso de una izquierda académico-estudiantil, permite y refuerza la solidificación de la forma más liberal, agresiva y pura del capitalismo en la que nos encontramos inmersos. Esta es, *“La Lógica Cultural del Capitalismo Avanzado”* que relata Frederic Jameson en su libro homónimo.

Ya que la postmodernidad puede ser entendida como una actitud humana en un espacio temporal indiferente; surge la necesidad de definirla por medio de otros atributos y

Jameson propone una de las concepciones que a mi juicio mejor engloban el entender postmoderno. A pesar del citado rechazo filosófico a una concepción de periodicidad histórica, el postmodernismo ha de ser concebido como la pauta cultural dominante que resulta en una sociedad de consumo postindustrial o sociedad de masas.

*“Una de las inquietudes que a menudo despiertan las hipótesis de periodización histórica es que tienden a pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del período histórico como una homogeneidad compacta. [...]”*

*[...] Sin embargo, esto es lo que precisamente me parece fundamental para captar el postmodernismo, no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy evidentes e incluso subordinados entre sí.”*

(Jameson 1991, p. 15 y 16)

Según el autor, esta pauta cultural dominante atribuida a la sociedad de masas surge (entre otras cosas) gracias un cambio en el paradigma estético, donde cobra valor el paisaje degradado, feísta y *kitsch*. Asumir la sociedad postmoderna conlleva aceptar que se ha producido una disolución de la diferencia moderna entre la cultura de élite y la cultura de masas.

Este es un debate extenso, que se remonta a los análisis de la estética que realizan tanto Benjamin como más tarde Adorno sobre la industria cultural. A grandes rasgos se podría decir que todo parte de la fractura que genera en el arte la reproducibilidad industrial. Si el *Schein* o aura es la percepción mística y espiritual del objeto del arte, “una suerte de prolongación de un elemento de los objetos artísticos antiguos –mágicos y religiosos–, que el proceso de secularización no logró eliminar” (Sarasola, 2019, p. 170), entendemos que el arte tiene un carácter subjetivo en términos kantianos y que por

tanto el término del aura nos habla de la percepción. Una percepción que para Benjamin y Adorno se ve afectada por el nacimiento de una industria ligada a la cultura; que genera una necesidad de diferenciación entre arte aurático (con valor de culto) y postaurático (con valor de exposición).

En este punto las ideas de Adorno y Benjamin divergen. Mientras que el segundo relata la abolición del aura con la llegada de la industria cultural, poniendo en valor la nueva concepción del arte como un arma política. Adorno cree imposible esta bienaventuranza del arte político porque *“la lógica capitalista que no deja alternativa entre un arte aurático autónomo que resista al mundo administrado y un arte postaurático político necesariamente panfletario y cooptado.”* (Sarasola 2019, p. 172)

*“Ya hoy, las obras de arte son preparadas oportunamente, como máximas políticas, por la industria cultural, inculcadas a precios reducidos a un público resistente, y su disfrute se hace accesible al pueblo como los parques. [...]”*

*[...] La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en ámbitos que les estaban vedados; más bien contribuye, en las actuales condiciones sociales, justamente al desmoronamiento de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de toda relación. Quien en el siglo pasado o a comienzos de éste gastaba su dinero para ver un drama o escuchar un concierto, tributaba al espectáculo por lo menos tanto respeto como al dinero invertido en él. El burgués que quería extraer algo para él podía, a veces, buscar una relación más personal con la obra. [...]”*

*[...] El arte ha mantenido al burgués dentro de ciertos límites mientras sea caro. Pero eso se ha terminado. Su cercanía absoluta, no mediada ya más por el dinero, a aquellos que están expuestos a su acción, lleva a término la alienación y asimila a ambos bajo el signo de una triunfal reificación.* (Adorno y Horkheimer 1994, p. 205)



Retomando la dialéctica mucho más actual de Jameson, se entiende que es precisamente este nuevo modelo social descuidado, que asume lo intrascendente y ensalza lo burdo, que está hiperestimulado y en el que aparentemente todas las ideas tienen cabida, donde se generan las características necesarias para el ser del capitalismo tardío.

*"[...] Dichas teorías tienen obviamente la obligación de demostrar, en su propia defensa, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. [...]"*

*"[...] sino también demostrar que se trata, en todos los niveles, de una fase del capitalismo más pura que cualquiera de los momentos precedentes."*

(Jameson 1991, p. 14)

Con esta revisión sobre los tiempos y esencias del entendimiento postmoderno, revelamos de una manera muy clara la importancia de las categorías estéticas para el postmodernismo. He aquí la clave de esta aproximación, porque según Jameson es precisamente en el análisis urbanístico-arquitectónico donde más puramente se contempla este cambio en los modelos culturales o punto de inflexión estético.

*"No obstante, es en el campo de la arquitectura donde resulta más visible la modificación de la producción estética, y donde los problemas teóricos relacionados con ella han sido planteados de manera más central y coherente; fue precisamente a partir de los debates sobre arquitectura que comenzó a surgir inicialmente mi propia definición del posmodernismo [...]"*

*"[...] De manera más decisiva que en otras manifestaciones o formas de expresión artística, las posiciones posmodernistas en arquitectura se han tornado inseparables de una*

*crítica implacable del momento cumbre del modernismo\* arquitectónico y del llamado Estilo Internacional (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies), en la que la crítica y el análisis formales (de la transformación del momento cumbre modernista del edificio en una escultura o “pato” monumental, para utilizar palabras de Robert Venturi) se dan la mano con reconsideraciones sobre el nivel del urbanismo y de la institución estética.”*  
(Jameson 1991, p. 11)

\*Al referirse Jameson a arquitectura modernista, se refiere al Movimiento Moderno, este es un fallo de traducción en el que no se tiene en cuenta la diferencia que hacemos en castellano entre Modernismo o Art Nouveau y Movimiento Moderno)

Tras esta revisión, no pretendo llegar al reduccionismo de acusar la obra de Simone y Lucien Kroll de *kitsch* o vacía de contenido, sino defender que precisamente una actitud postmoderna no es necesariamente negativa por llevar este calificativo. Si bien es cierto que la actitud postmoderna puede ser entendida como un conjunto de tendencias que llevan al capitalismo tardío, la crítica a estas tendencias es conviviente y forma parte de la misma actitud porque ha sido influenciada por un desencadenante común o una tendencia de pensamiento paralela.

## UNA CIUDAD PARA MARILYN MONROE.

(crítica a la ciudad postmoderna)

Dentro de este complejo modelo cultural, la arquitectura pues, tiene el poder de convertirse en una de las grandes herramientas de sometimiento. Parafraseando a Theodor Adorno, nos encontramos en una época en la que las grandes multinacionales utilizan la memoria del pabellón internacional para imponer una esquizofrenia colectiva sobre la necesidad de una tipología de vivienda global asociada a la estética internacional. De esta manera y como citamos previamente, *"toda cultura de masas bajo el monopolio (de la industria cultural) es idéntica."*

*"Las casas más antiguas en torno a los centros de hormigón aparecen ya como suburbios, y los nuevos chalés a las afueras de la ciudad proclaman, como las frágiles construcciones de las muestras internacionales, la alabanza al progreso técnico, invitando a liquidarlos, tras un breve uso, como latas de conserva. Pero los proyectos urbanísticos, que deberían perpetuar en pequeñas viviendas higiénicas al individuo como ser independiente, lo someten tanto más radicalmente a su contrario, al poder total del capital. Conforme sus habitantes son obligados a afluir a los centros para el trabajo y la diversión, es decir, como productores y consumidores, las células-vivienda cristalizan en complejos bien organizados. La unidad visible de macrocosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular."*

(Adorno y Horkheimer 1994, p. 165)

El reduccionismo sistemático (e incluso podríamos decir que inevitable) en el que degenera el Movimiento Moderno a partir de los años 60, desempeña un papel fundamental en el empobrecimiento urbano; esta simplificación resultado de una paulatina degradación del ideal moderno, lleva en última instancia a la destrucción de la cultura urbana.

*“Se la atribuye, pues, a la época de esplendor del alto modernismo, la destrucción de la coherencia de la ciudad tradicional y de su antigua cultura de vecindario (mediante la disyunción radical del nuevo edificio utópico del alto modernista con respecto a su contexto circundante) al tiempo que se denuncia sin compasión el elitismo y el autoritarismo proféticos del movimiento modernista en el gesto imperioso del Maestro carismático.”*

(Jameson 1991, p. 11)

Como ya postulamos, para los años 50 el rechazo a la Razón se extendió a todos los estratos culturales y sociales de la población. Es entendible que surgieran profundas voces de desánimo reclamando una huida de la tendencia de la vida contemporánea a estar totalmente dominada por los valores del sector científico e industrial. El germen de la postmodernidad se da como respuesta a un problema: no es conveniente infravalorar o desestimar los constantes esfuerzos postmodernos por poner el énfasis en el contexto urbano. Si bien la crítica al Movimiento Moderno y a la modernidad resulta esencial para el análisis sociocultural del momento, paradójicamente la postmodernidad se da bajo unas circunstancias que fomentan una incapacidad de llegar a un resultado conservador, debido a una criba coactiva del propio modelo económico e industrial del capitalismo tardío.

*“El reconocimiento de estas necesidades económicas se manifiesta en el apoyo institucional de todo tipo puesto a disposición del arte más nuevo, desde las fundaciones y subvenciones hasta museos y otras formas de mecenazgo.*

*De todas las artes, la arquitectura es la que se encuentra por su esencia más próxima a la economía, ya que, a través de las concesiones municipales y los valores inmobiliarios, mantiene con ella una relación prácticamente inmediata: no hay que sorprenderse, por tanto, de encontrar el extraordinario florecimiento de la arquitectura postmoderna sustentado en el patronazgo de*

*las empresas multinacionales, cuya expansión y desarrollo son estrictamente contemporáneos de ella.”*

(Jameson 1991, p. 18)

Resulta remarcable observar cómo durante estos años se llega al extremo en el que de una manera descarada y sin precedentes se maltratan a conciencia los ideales de un maestro por parte de sus discípulos, un grave conflicto generacional. Véase el caso de cierta ala de la escuela de Chicago con Mies o Moore y Venturi con Kahn. *“El color no es la arquitectura”* llegó a reprochar Kahn a Venturi al ver su propuesta para el *strip* del bicentenario de Filadelfia.

*“Mientras que los utópicos objetivos emancipadores de la Ilustración tal vez hubieran de abandonarse en nombre de formas de realismo más efectivas y tranquilizadoras, había pocas pruebas de que la sociedad moderna pudiera o, finalmente, deseara renunciar a los beneficios fundamentales de la modernización. Es más, como sugería Habermas en su discurso del premio Theodor Adorno de 1980, eran la velocidad y voracidad del desarrollo moderno, más que la cultura vanguardista, las responsables de los trastornos y las decepciones, junto con ese rechazo aparentemente popular de lo nuevo. Al final, hasta el más incondicional de los neoconservadores admitiría que había pocas oportunidades de resistirse, en términos reales, al inexorable proceso de modernización.*

*Si hay un principio general que pueda enunciarse para describir la arquitectura postmoderna, es la destrucción consciente del estilo y la canibalización de la forma arquitectónica, como si ningún valor ni tradicional ni de otro tipo, pudiera resistir por mucho tiempo la tendencia del ciclo producción-consumo a dejar reducida cualquier institución cívica a cierta clase de consumismo y a socavar cualquier cualidad tradicional.”*

(Frampton 2018, p. 310 y 311)

Al igual que en el resto de capas de la sociedad, partir de los años 60, diferentes aproximaciones siguiendo el relato postmoderno se hicieron en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo. La recuperación paulatina de los países afectados por la Segunda Guerra Mundial trajo consigo (por mucho discurso teórico que se estuviese generando) una realidad: el modelo post productivista. Un modelo alterado de la producción alemana de principios de siglo en el que la publicidad y la capacidad de seducción del objeto cobrarían más valor que el propio objeto en sí. Es así, que el envoltorio pasaría a ser tan importante o más que el contenido. El sistema de consumo capitalista había llegado para quedarse, y la destrucción del medio natural a costa de la “vendibilidad” era inminente.

Si la Deutsche Werkbund buscaba la calidad industrial del objeto, ahora se buscan los arquetipos del subconsciente, volviendo la arquitectura al simbolismo y el lenguaje arquitectónico.

*“La psique conserva muchos rastros de las anteriores etapas del desarrollo. [...]”*

*[...] Conscientemente podemos desdeñar esos contenidos, pero inconscientemente respondemos a ellos y a las formas simbólicas (incluidos sueños) con que se expresan.”*  
(Jung 1976, p. 106)

Se rechaza la arquitectura moderna por carecer de símbolos reconocibles, y se alza la estética popular, el ya mencionado kitsch; en el que todo carece de sentido y orden y la alusión y guiño a al imaginario colectivo es recurrente. Parece lógico, la masa entiende mejor una lata de judías Campbell que una composición de Kandinsky. De esta época se nos vienen constantes referencias Andy Warhol o Roy Lichtenstein.

Es así, que como forma parte de lo popular, se trata de buscar a toda costa una justificación a lo feo y a lo ordinario. Robert

Venturi escribe en 1966 *Contradicción y Complejidad en la arquitectura*; y más tarde (1972) junto con su mujer Denise Scott Brown: *Aprendiendo de las Vegas*, donde de manera muy poco sutil se trata de convencer al lector de que *"hemos de perdonar el despiadado mal gusto de las Vegas, como una máscara de ocultación de la realidad de nuestro propio entorno"* (Frampton 2018, p. 295)

*"La principal justificación para los elementos de mal gusto en el orden arquitectónico es su existencia misma. Son lo que tenemos. Los arquitectos pueden lamentarse de ellos, intentar no hacerles caso o tratar de abolirlos, pero no desaparecerán."*

(Venturi 1999, p. 56)

Al final se trataba de aceptar las difíciles circunstancias en las que el arquitecto norteamericano (y la sociedad en general) había de reconstruir la ciudad. De esta manera la forma más fácil de llevarlo a cabo por popular era la subordinación a lo burdo y corriente por medio de su ensalzamiento.

Pasando por comprender sus circunstancias, nuestra crítica a la arquitectura postmoderna se fundamenta en las consecuencias que este planteamiento ha tenido, suponiendo un nihilismo que por omisión (o no) apoya los ideales de libre mercado y el capitalismo más radical. Las consecuencias son en última instancia catastróficas para el medio natural, y por lo tanto bajo mi juicio no forman parte de un proyecto de regeneración responsable, sino más bien una suerte de "pan para hoy, hambre para mañana."

*"Entre líneas, los autores se ven obligados a admitir la superfluidad del diseño arquitectónico en una sociedad que está exclusivamente motivada por inexorables impulsos económicos; una sociedad que no tiene nada más significativo que representar los gigantescos carteles de neón que pueblan el cielo del strip medio."*

(Frampton 2018, p. 295)

## **LA CULTURA DEL PREFABRICADO.**

**(breve recorrido sobre una lógica industrial creciente)**

*"La libertad o la opresión en la arquitectura es un tema tan antiguo como la tipificación, la estandarización o la prefabricación en la construcción. Desde un principio me dí cuenta que la tipificación, la estandarización y un cierto grado de prefabricación son la esencia de la arquitectura. Se puede ir más allá incluso y afirmar que tanto en los periodos álgidos o bajos de la arquitectura se evidencia una tendencia a la formación de estilos y que esta formación de estilos se basa en lo tipificado, lo común."*

(Bill 1936, p. 8 - 17)

Paralelamente al discurso teórico posmoderno, la realidad industrial distante de la ensoñación estética fue gestando unas necesidades industrializadoras a lo largo del siglo XX cada vez más obvias. Por un lado, la gran obsesión mecanicista de principio de siglo asentó una base de poder funcional/utilitario de la figura ingenieril sobre la arquitectura. Los imparables avances en tecnología militar conllevan un interés por arquitectura de campaña, que desarrolla múltiples resultados por todo el mundo y especialmente reseñables en Occidente.

Por otro lado, la urgencia de reconstrucción de las ciudades devastadas se ve acentuada durante la postguerra por la intensa migración de población rural a la urbe. La solución a la creciente masificación urbana se contempla con el desarrollo exponencial de ensanches a lo largo de toda Europa, cuyo ritmo frenético requiere de una lógica económica unificadora que optimice y maximice la rentabilidad de los mecanismos de construcción.

*"Más tarde Le Corbusier se dejó seducir momentáneamente por el fascismo de Mussolini, quedó traspasado ante la esperanza de encontrar un poder lo suficientemente compacto como para materializar su sueño de edificar la sociedad moderna, una visión previamente concebida a*



*una escala de 25 millones de bloques para su cliente, Voisin el famoso fabricante de automóviles y aeronaves. Tal poder podría teóricamente proporcionar los medios para frenar la aparición de espontaneidades suburbanas, su vulgaridad cultural, su desorden fértil. Por todo esto, el Movimiento Moderno no era en modo alguno independiente de su contexto político.”*

(Kroll 1986, p. 21)

Es bajo esta demanda donde la realidad de dicha necesidad industrializadora se hace presente. Todo se reduce a un mecanismo económico productivista: el elemento prefabricado agiliza la manufactura por seriación del trabajo, reduce los gastos por mano de obra, acorta tiempos de entrega y construcción y en definitiva supone un ahorro de costes que el mercado no puede ignorar.

*(Este mecanismo productivista afecta) “tanto a la concepción misma de la arquitectura como a todo el proceso de su realización técnica (proyectual y material) al introducir como valor prioritario de este pensamiento la norma de la eficacia”, es decir, “la búsqueda del máximo beneficio al mínimo coste en la construcción o en el funcionamiento de los edificios.”*

(Tzonis y Lefaivre 1984, p. 31)

La lógica industrial es tan potente que irrumpe fuertemente en los grandes arquitectos del Racionalismo en un momento en el que se produce un cambio (en palabras de Foucault) en el episteme científico. Cabe resaltar que no es que no existiesen los materiales o técnicas previamente a este hecho que facilitasen la fabricación de arquitectura seriada, sino que lo que propicia esta industrialización es precisamente ese cambio de paradigma en las maneras de pensar, en la aplicación de las ciencias, la traslación al arte de la teoría de relatividad, la implementación del objeto subjetivo y la psicología.

*“Huelga señalar que la industria se había ido desarrollando anteriormente durante un gran período de tiempo siendo ella por si sola incapaz de provocar, sin embargo, los cambios que fueron determinantes para la concepción de una nueva sociedad caracterizada por la aparición de la fábrica y la mecanización. La aplicación del conocimiento científico a la vida diaria provocó que surgiera la invención sistemática y premeditada. [...]*

*[...] En este contexto surge el advenimiento de nuevas estrategias de proyecto por corolario de los cambios de arquetipo sobrevenidos por la evolución de la construcción arquitectónica desde un “sistema homogéneo” (estereotómico) a un “sistema heterogéneo” (tectónico), en la cual entraron en juego nuevas variables.”*

(Arribas Blanco 2016, p. 57)

De esta manera, veremos múltiples ejemplos de esa intención industrializadora en torno a las grandes figuras de la arquitectura del siglo XX desde Le Corbusier a Gropius, de Wachsmann a Jean Prouvé.

*“La industrialización fue acogida por algunos arquitectos con gran entusiasmo al ver en ella la solución al problema. Walter Gropius escribía: La solución puede venir solo de la producción industrial; la cual puede ser económica y de alta calidad.”*

(Arribas Blanco 2016, p. 57 y 58)

Quedan ejemplos como *la Maison Citrohan* de Le Corbusier (casa presumiblemente seriada planteada con elementos prefabricados); la *Haus am Horn* de Gropius que suponía una puesta en práctica de sus ideales de fabricación en serie o la posterior creación de la General Panel Corporation en EEUU de la mano de Konrad Wachsmann con la finalidad obsesiva de encontrar el panel y la unión universal. También encontramos las propuestas de Jean Prouvé con su aproximación a la vivienda industrializada desde el entendimiento arquitectura

como objeto de artesanía, carpintería y mobiliario.

No obstante, venimos aventurando que tras las devastadoras consecuencias de la racionalidad esa lógica moderna se degradada hasta el nivel de la perversión. De la misma manera, la industrialización podría haber sido puesta en tela de juicio a raíz de la segunda Guerra Mundial. No obstante bajo el modelo industrial subyace una potente arma de dominio global por parte del sistema político-económico. Lucien Kroll hablaba en estas palabras sobre la arquitectura industrial:

*“Los economistas y los psicólogos tienen puntos de vista contradictorios sobre la máquina: a veces se supone que destruye la identidad del trabajador, a veces es constructiva; se supone que elimina puestos de trabajo, pero también los crea. Seguramente los arquitectos también tienen derecho a aferrarse a sus ilusiones y a crear, a su vez, sus supersticiones personales basadas en sus puntos de vista de la industria.”*

(Kroll 1986, p. 22)

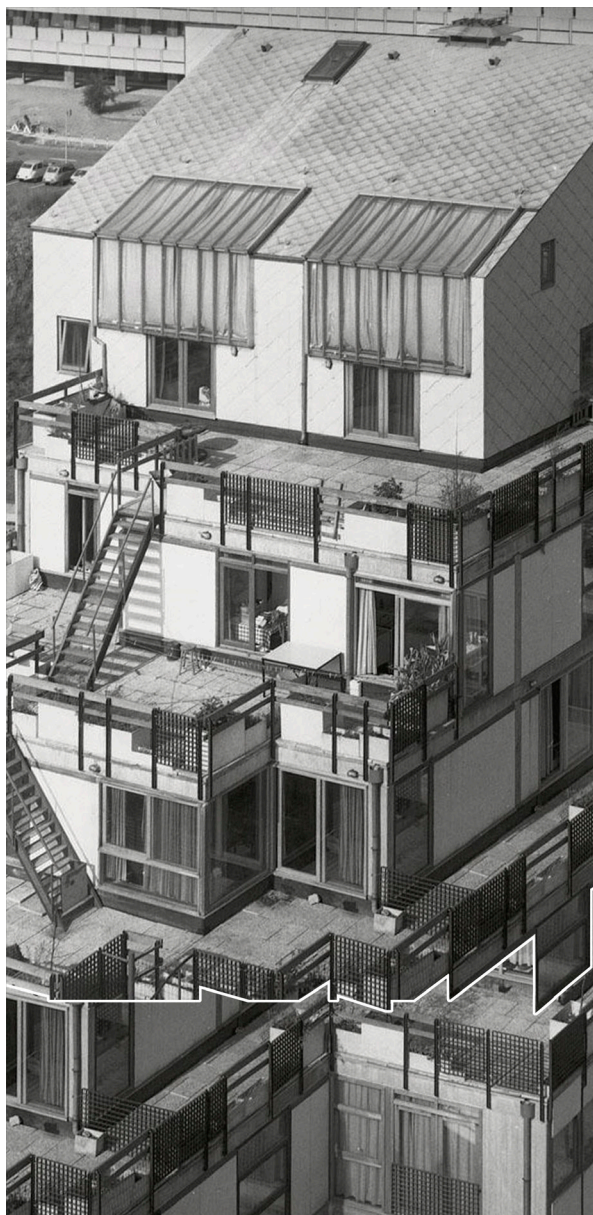
Paralelamente, veremos una posible contraposición al desarrollo industrial que cuadra con la crítica postmoderna y que la introducción de ideologías como las de los Kroll claman. De esta manera podríamos contemplar la toma de conciencia del prefabricado en sí como una lógica con el doble rasero de fomentar o destruir la sociedad de consumo. Por un lado, aporta los medios para gestar la hiper-reproducibilidad, seriación y banalización, y por otro, una industrialización controlada como la planteada por Simone y Lucien Kroll tendría la capacidad de abaratar costes, reducir la huella de carbono, fomentar la industria local y en definitiva aportar los medios para mediar por una sociedad sostenible en la que la globalización parece impararable.

Referirnos industria es hablar de economía, de política, urbanismo, futuro y ecología y desde luego no podemos ignorarla en el tiempo presente. Nuestra línea investigación

se centra en comprender este dilema con el objetivo de intuir una respuesta al respecto.

Habiendo asentado la base en la que se fundamenta la crítica que utilizaremos a lo largo de este ensayo y con ese sentimiento de incertidumbre y desasosiego presente, comenzaremos por aceptar (como ya hemos planteado) que el arquitecto postmoderno no es sino un producto espaciotemporal de la pauta cultural dominante. De esta manera, despojando al engendro postmoderno de reproches trataremos de poner en valor y rescatar aquellos pensamientos y propuestas aplicables a la sociedad contemporánea que se recrea continuamente en los peligros de la postmodernidad.





*Figura 02. Bouchain, 2013.  
Perspectiva de la Mémé editada por el autor.*

## **NUDO.**

**(Análisis subjetivo de la trayectoria de Lucien y Simone Kroll).**

*“El punto de inflexión en la construcción, alcanzado hace mucho tiempo, no marca un Renacimiento ni una reinterpretación ideológica o espiritual de la vida; es más bien la culminación de la presión, ejercida por ciertas causas predeterminadas dependientes del tiempo, de las cuales no tiene sentido preguntarse si deben ser aceptadas o negadas. Estas son las nuevas posibilidades que la sociedad no puede permitirse ignorar: ahora es nuestra tarea distinguirlos y comprenderlos en toda su potencia y dominarlos a fondo, como el instrumento supremo de la actividad creadora. Tenemos un largo camino por recorrer... La industrialización no es un juguete ni una moda pasajera, es una herramienta de construcción que debe dominarse antes de poder hacer cualquier declaración significativa.”*

**(Wachsmann 1961)**

## **ANARQUÍA EN BRUSELAS.**

**(introducción a un modelo de pensamiento)**

finales de los años 60 se hace notorio un dilema en la Universidad Católica de Lovaina (UCL) en Bélgica; la facultad de medicina resulta insuficiente y se toma la decisión de trasladar el campus sanitario a la ciudad de Bruselas como parte del proyecto de consolidación urbana para el extremo noreste de Woluwe-Saint-Lambert. Este proyecto ambicioso aspiraría a convertirse en pequeña ciudad estudiantil con residencias, aulas, restaurantes, espacios sociales, un gran hospital universitario para dar servicio a los alumnos y una moderna estación de metro, la estación de Alma. El hospital se convierte en uno de los primeros proyectos en realizarse.

Abstraigámonos por un momento al paisaje urbano resultante: año 1968, se alza en un extremo del vacío urbano de 60 hectáreas (el futuro campus) un enorme prisma de 11 plantas rematado en estilo moderno de periferia. Imaginemos la cara estupefacta del estudiante de medicina que se encuentra ante aquel monolito de 52.000 metros cuadrados con forma hospital y con aspiraciones de convertirse en su lugar de residencia, trabajo y estudio de los próximos años. Si bien el hombre metropolitano contemporáneo tiene asumido en su imaginario el paisaje moderno nauseabundo de suburbio desde la infancia, la realidad para los 60 (en la comienza a asentarse la cultura del ensanche) se torna en un horizonte aterrador.

Tras estos sucesos, entre la absorta mirada de los estudiantes se disemina una sensación de rechazo por esta arquitectura poco simpática y se forma una organización *la Maison Medicale (Mémé)* con la intención de alcanzar un desarrollo urbano un poco más amable. Este grupo de estudiantes acudiría a buscar ayuda en un todavía joven profesor de arquitectura profundamente comprometido con la causa estudiantil, Lucien Kroll.



*“El gran conjunto urbanístico se había proyectado siguiendo los requisitos burocráticos actuales, pero tras las reformas provocadas por las rebeliones de 1968, el plan general se sometió a la aprobación de los estudiantes. Estos lo rechazaron y solicitaron algunos cambios concretos que se analizaron pero no pudieron aplicarse. Para desbloquear la situación, las autoridades sugirieron que se permitiese escoger a un arquitecto que formase parte de la plantilla de la universidad. [...]”*

*[...] los estudiantes de medicina consultaron a sus compañeros de arquitectura, quienes recomendaron a Kroll, un profesor popular por su interés en participación.”*  
(Blundell Jones 2013, p. 277)

Lucien Kroll era la personificación de los valores esenciales reclamados por colectivo estudiantil: por un lado, estaba su interés por la participación del usuario/habitante en el urbanismo, rechazando las arquitecturas impositivas de un arquitecto demiurgo. Simone y Lucien Kroll ya habían planteado este dilema en proyectos previos en los que experimentaron con la gestión participativa; la arquitectura en ocasiones cede con demasiada facilidad terreno a los gustos o dogmas del diseñador.

Por otro lado, esa imparable tendencia a la industrialización del mundo moderno les condujo a involucrarse con la arquitectura del prefabricado. Durante esta época es notorio (en la zona franco-flamenca) el desarrollo del prefabricado; encontramos ejemplos como el sistema desarrollado por la S.A.R. (Fundación para la Investigación Arquitectónica) en Holanda o la A.C.C. (Asociación Construcción y Componentes) en Francia. Así, los Kroll realizaron proyectos de estandarización adquiriendo cierta experiencia y reconocimiento en el campo.

El encargo se hace de una manera prácticamente ineludible y a partir de ese momento el estudio que forman el profesor Kroll y su mujer Simone comenzará a introducirse en el

proceso de coordinación para urbanización y construcción de la facultad. A pesar de las restricciones que sufre el proyecto, Peter Blundell Jones afirma que la confusión política fue imprescindible para que Simone y Lucien pudieran poner en práctica *“la imagen más contundente de la participación a finales del siglo XX”* para aquel momento las autoridades, estaban tan absortas con la construcción del hospital que se permitió a los Kroll trabajar y plantear a sus anchas el desarrollo de las edificaciones asignadas propiciando una manera totalmente experimental y alternativa de proyectar. Se produce *“una fisura generada por las contradicciones internas del sistema, una fisura a la que había que lanzarse, y luego actuar y huir antes de que se volviese a cerrar”* (Blundell Jones 2013, p. 288)

De esta manera llegamos a los dos grandes temas que convergen y se ensayan en *la Maison Medicale* y que definen la carrera profesional de Simone y Lucien Kroll: *El prefabricado en la construcción participativa*.

*“[...] Decepcionados por la negativa de la Universidad, (los estudiantes) propusieron nuestro taller para dibujar en equipo los edificios de su “zona social”. Fuimos responsables del diseño de 40.000 metros cuadrados de varios edificios en participación abierta con funcionarios y vecinos.*

*Hoy, tras unos años de retrospectiva, estamos intentando entender por qué, en las mismas circunstancias que otros arquitectos, acabamos con un objeto “industrializable”, tan diferente al de ellos. Nuestros motivos, nuestras opciones políticas, nuestras actitudes (todos argumentos no objetivos) divergieron: colocaron nuestras mentalidades en la diferencia. A partir de ahí, el producto solo podría ser diferente. No hay predestinación en la evolución de las técnicas, es mucho más dependiente de las voluntades, de las mentalidades que de las fatalidades. [...]”*  
(Kroll 1986, p. 44)

Bajo un planteamiento claramente influenciado por la ideología posmoderna incandescente, se aprecian directamente las similitudes con la crítica a la arquitectura moderna liderada por los Kroll. No deberíamos olvidar, que para los años 60, los conceptos de poder y dominio eran parte del debate sociológico que más resonaba en las revueltas académicas. Es por eso que se torna magnífico el observar esta materialización teórica paralela a la construcción del prisma hospitalario. Todo un desafío a la racionalidad y la arquitectura moderna que estaba pasando inadvertido y que con la retrospectiva de los años se manifiesta absolutamente reaccionario.

Tanto Walter Benjamin como Max Weber analizarán las relaciones simbólicas de las civilizaciones humanas con sus objetos cotidianos. Sostienen que en toda cultura los objetos son herramientas para dominar al resto, una forma de defensa personal por arraigo y encaje. Rechazar los símbolos y objetos del mecanismo social es ser convertirse en un ser marginal. Así un subgrupo social sería capaz de dominar a otros por medio de la acumulación de bienes simbólicos, construcción de conocimiento y lenguaje e imposición de cultura del arte. En palabras de Kroll:

*"[...] ¿Por qué he estado hablando todo el rato sobre sociología? Me considero un gran seguidor de Pierre Bourdieu, porque la realidad es que hacemos exactamente lo mismo pero como arquitectos. Me refiero a que el vocabulario de la modernidad en el mobiliario, colores, formas, el interior, el exterior, etc. Es una herramienta de dominio.*

*Inevitablemente esto no es un descubrimiento, pero ¿Qué hacemos a la hora de la verdad para enfrentarnos a ello? ¿Deberíamos escoger una forma de dominio, llámese Walter Gropius o Príncipe Carlos? [...]"*  
(Kroll 2002, texto transcrito)

La arquitectura, se revela como uno de los grandes mecanismos de poder y sometimiento humano. Una suerte de Taylorismo inducido: todo se regula bajo las leyes de productividad del mercado otorgando al proceso de construcción un carácter puramente económico, en el que el rendimiento, la especialización y la producción en cadena o seriada abarata costes. Bajo este punto de vista mercantilizador, Simone y Lucien Kroll aprecian al menos dos lógicas: una “diversificadora” natural, humanizadora, comunal y reacia a una razón ultra-instrumental, y otra lógica “centralizadora” que monopoliza, globaliza y compacta.

*“Diversificación contra centralización. ¿Dos lógicas? La natural (sauvage) y la militar. El instinto arquitectónico es universal, atemporal, inocente: durante algunos periodos en algunos lugares se le ha dejado actuar de acorde a su propia naturaleza. En aldeas, barrios de chabolas, estructuras temporales, sueños, entramados de novela.*

*Organizar gente en equipos organizados no necesariamente implica seguir un modelo militar, de la misma manera que la geografía no presupone un aspecto militar. Pero estos son los medios que el poder usa, amplifica, y desvía de su curso natural. ¿Taylorismo autoinducido? ¿Cuál es la diferencia entre una organización efectiva pluralista y la odiosa burocracia? ¿Dónde se encuentra la frontera? [...]”*  
(Kroll 1986, p. 21 y 22)

Es extrapolable pues, que para los Kroll la figura del arquitecto ha de convertirse en un coordinador de diseño, un supervisor de las variables de proyecto. El arquitecto ha de aportar las directrices para la generación espontánea de las causalidades particulares del usuario en un gesto de orden orgánico. Un guía más que un demiurgo. Un jardinero más que un escultor.

"[...] La arquitectura homeopática implica que no deberías decidir todo como arquitecto. Cuando se diseña todo, la arquitectura se convierte en una especie de campo de concentración para el cliente. La imposición es desmesurada: deberíamos, no obstante, dedicarnos a organizar climas donde un tipo de orden amistoso fuera capaz de emerger espontáneamente. [...]"

(Kroll 2002, texto transcrito)

El desarrollo del proyecto de *la Mémé* se convierte casi en un relato de poesía medieval: reuniendo a estudiantes, amigos, ayudantes y en definitiva una mezcla de los futuros usuarios del espacio a habitar, se crean seis equipos de trabajo a los que se otorga un sector concreto del diseño: el restaurante, la residencia, las tiendas, la administración, la cultura y los espacios abiertos. Se propone imaginar la arquitectura desde la cotidianidad, desde una perspectiva personal y no general. A cada uno de estos grupos se les otorga un espacio medible en metros cuadrados; superficies que se representarían por medio de cubos de espuma sobre una maqueta de trabajo. Poco a poco cada uno de los grupos con sus propias ilusiones, imágenes mentales e implicaciones personales lucharía como una planta en la jungla por encontrar su espacio de esplendor. Se fijó una regla por la que no se podía dar marcha atrás, la naturaleza nunca da marcha atrás, pero sí se podrían realizar mínimos ajustes.

Kroll se dio cuenta con el tiempo que los grupos comenzaban a adueñarse en exceso de los espacios asignados, y en un magnífico giro de guion, reasignó las zonas de trabajo y deshizo los grupos para crearlos de nuevo. Cada vez que se volvía a esa actitud posesiva, se reasignaba el espacio, se dividía de acuerdo con otros valores y se respetaba lo ya trabajado.

*"[...] se permitió que las preferencias personales determinasen incluso el tamaño y la forma de alguna de las habitaciones. De ahí surgieron algunas habitaciones muy peculiares, y posteriormente se criticó a Kroll por permitirlo, ya que los estudiantes no tardaban en marcharse y dejaban su capricho en herencia a otras personas. Sin embargo, Kroll descubrió que había pugnas por ocupar alguna de las habitaciones menos prácticas de todas, que se habían hecho estrechas y de siete metros de altura. [...]"*

(Blundell Jones 2013, p. 280)

Durante el proceso constructivo, se fomentó la práctica libre de la construcción dotando a albañiles y constructores de capacidad para participar en el diseño de ciertos elementos, así como la toma de decisiones *in situ*. De esta manera, el proceso de diseño trata de romper con todas las imposiciones personificadas y generar espontaneidades irreversibles, de manera que la arquitectura adquiera una densidad y complejidad parecida a la que otorga el paso del tiempo.

*"[...] Si eliminas esa centralidad autoritaria, se genera un área de libertad creativa; y creedme, si dejas a las personas libertad para diseñar algo, doce personas producirán al menos doce propuestas distintas. [...]"*

(Kroll 2002, texto transcrito)

La propuesta estudiantil poco a poco gana peso y para 1972 el proyecto de *la Maison Medicale* se convierte en una realidad que dotará a Simone y Lucien reconocimiento internacional.

## SIMONE Y LUCIEN.

(breve biografía por Thierry Paquot)

*“Simone nació en Francia en 1928 y Lucien en Bélgica en 1927. Ella es sureña y habladora. Se conocieron en Bruselas en 1957 durante una exposición de un ceramista amigo en común. Ella había venido especialmente desde Lyon para ayudar con la instalación y él acudió como visitante. Un tiempo después, él se dirigió a Lyon para visitarla. Ella estaba ocupada. Ella le preguntó qué estaba haciendo aquí. Su respuesta fue evasiva o más bien silenciosa. Regresó en otra ocasión, sin previo aviso. Tuvo que ir a un hospital donde un vagabundo levemente alcohólico, a quien alimentaba, se estaba recuperando y le había dicho a la administración que Simone, la alfarera, ¡era su sobrina! De repente, avisada por el gerente, tuvo que traerle una muda de ropa y un kit de baño. Lucien la acompañó y al llegar al dormitorio, éste, con toda la naturalidad del mundo se inclinó sobre el vagabundo para besarle, como hubiera hecho con cualquier miembro de su familia. Simone se sorprendió ante tal compasión sencilla. Se fue a Bruselas sin declararle su amor, como solían decir. Volvió en otra ocasión y allí los dos caminaron por la ciudad, en silencio, para conocerse como si nada. Se sentaron en un banco que bordeaba una plaza, frente a una pareja de ancianos. La señora estaba tejiendo y de vez en cuando medía su labor colocándola en la espalda de su compañero. Lucien dijo entonces estas palabras: “Me gustaría ser ese viejo...” Ella entendió que él se imaginaba con ella como esta pareja y que soñaba que envejecerían juntos. ¿Cómo resistir tal declaración de amor? Poco después, ella le envió un tejido que había hecho...”*

(Paquot 2013, p.17)

A lo largo de un cuidado y poético texto biográfico, Thierry Paquot, amigo de la familia, resume con evocadoras palabras la vida de Simone y Lucien Kroll como todo, un pack indivisible en su análisis. La relación de la pareja se remonta 64 años

atrás cuando se conocieron en una exposición en Bruselas, ciudad donde ahora viven juntos. La naturalidad con la que Simone y Lucien abordan sus encuentros con Thierry relata su manera de afrontar las relaciones humanas, en horizontal frente a lo vertical. Cercanía, atención, cariño y respeto.

*“Es Emmanuel Levinas quien señala sutilmente: El hombre es el único ser que puedo encontrar sin revelarle dicho encuentro. Sin embargo, en el caso de Simone y Lucien, el encuentro se manifiesta por la captación de la atención que provocan al hablar, al recibirte, al invitarte a entrar, al abrazarte. El discurso abundante, articulado, decidido para ella, más monótono, suave, casi susurrado para él, anima a escuchar. Hablan para compartir y no para tener razón, para convencer o para influir. Si pudiéramos poseer, apoderarnos y manipular al otro, vuelve a confiar Emmanuel Levinas, él no sería el otro. Poseer, manipular, apoderarse son sinónimos de poder.”*

(Paquot 2013, p.16)

Como si se tratase de un advenimiento a sus maneras arquitectónicas, Simone y Lucien generan relaciones de igualdad, sobre plano, basadas en la participación, integración y colaboración: una especie de organismo misceláneo que coopera con complicidad como base, formado por un conjunto de partes que se nutren de otras. Es toda una filosofía de vida o un carácter que define su personalidad. Un reflejo de esta forma de generar amistades es su propia relación de pareja.

*“Están ahí, en el mejor momento de sus vidas... Simone y Lucien, dos nombres juntos como en una canción realista (Piaf cantó Mon vieux Lucien...) o una película sentimental. Siempre Levinas: «Un individuo es otro para el otro. Otredad formal: uno no es el otro, cualquiera que sea su contenido. Cada uno es diferente a cada uno. Cada uno excluye a todos los demás, y existe por separado, y existe por su parte.» Así constituyen una pareja, hasta el punto de que no podemos pensar en uno sin pensar inmediatamente en*



*el otro, pero cada uno está separado y es la parte de cada uno lo que tendremos que circunscribir, sabiendo que esta siempre interfiere con un poco de el otro... Esta dificultad no es realmente una por la sencilla razón de que Simone y Lucien lo hacen todo juntos y no constituyen un todo.”*  
(Paquot 2013, p.16)

Simone repudia París, tras abandonar su sueño de estudiar bellas artes por el sexista y decadente ambiente académico, se muda a la Provenza y le surge un trabajo con un maestro artesano alfarero. Un trabajo duro y exigente pero también tántrico. La arcilla, la rueda y el horno; la tierra, el fuego, el aire y el agua, elementos extraídos de la naturaleza que materializan el objeto. Una metáfora de su arquitectura, como un arte puro, la unión del cielo y la tierra en las manos del escultor, que modela y guía con sus dedos la arcilla hacia el cielo, ocupando el espacio futuro que algún día en futuro le fue robado. La pieza cerámica es un objeto que quiere desafiar al espacio-tiempo, sabe que va a revelarse en la forma que desea ser. Miguel Ángel liberaba ángeles de bloques de mármol, así como la tierra que contiene todos los objetos que desean existir se revela entre las manos del artesano. Artesanía, el arte ya no existe. La tierra une, comparte y reconcilia a toda la humanidad en la obra del alfarero.

El 6 de junio de 1950 Martin Heidegger pronuncia su conferencia titulada *la cosa*, en la Academia de Bellas Artes de Baviera. Un alfarero fabrica una jarra y el filósofo se pregunta si existe una diferencia entre lo que denominamos cosas y lo que denominamos objetos.

*“El alfarero da forma al vacío, es el vacío el que, de «contenido», se convierte en «contenedor». En efecto, precisa Heidegger, «el vacío contiene de dos maneras: tomando y reteniendo». Es al «verter» que la jarra adquiere lo que la caracteriza, es decir, esta cualidad de «contener» para «ofrecer». Al «ofrecer» lo que contiene (vino, agua, leche...), la jarra «reúne» el cielo y la tierra y los hace conjuntamente*

*«presentes». El cielo vela por el clima favorable al cultivo que la tierra regala (la vid, por ejemplo) y así ambos se reúnen en el vino que contiene la jarra para derramarlo a los humanos (o «mortales») con la complicitad de las «divinidades» (las que nos convocan en nombre de Dios). [...]*

*[...] Es precisamente eso lo que nos dice el cántaro hecho por Simone, recoge lo que estaba disperso (el cielo, la tierra...) para ofrecernos la unidad de ello. Simone me explica que basta con mirar una jarra para apreciar el destino que le atribuye; ¿un alfarero reflexivo u otro pagado por las piezas? Todo objeto inanimado tiene alma.”*  
(Paquot 2013, p.18)

Simone la alfarera, siempre se interesa por los demás, interroga y trata de desmenuzar a las personas para que no dejen de ser anónimas. Hay profesiones que parecen predestinadas a encontrarte, que nacen de uno mismo para convertirse en tu propia personalidad. Simone encuentra, se interesa y dedica tiempo. También es paciente y a la vez tozuda, se ha criado rodeada de un mundo masculino que le dice que no tendrá la suficiente capacidad, fuerza o aguante; pero ella es delicada. La tierra es mujer, tiene vientre y concibe. El mundo de la alfarería es considerado lascivo, sinuoso, impuro, una lectura que condena a la reconciliación del ser humano con su madre; Simone se revela.

*“El alfarero, él, destripa la bola de arcilla que hace girar, de hecho, parte el himen de la tierra; por eso un día, visitando a una antigua aprendiz tunecina, no pudo sentarse al torno con los dos pulgares extendiendo la arcilla, siendo este gesto indecente impensable para una mujer en Djerba.”*  
(Paquot 2013, p.19)

Ahí está Lucien, parece ser el compañero hecho con el negativo de su molde, un hombre tranquilo y medido. Encuentra en él un sentido de la moderación que necesita, paz interior y

sencillez espiritual, una suerte de calma en la tempestad. No obstante Lucien no siempre ha sido así: sus primeros pasos en la arquitectura fueron decepcionantes debido a un ambiente universitario que nunca logró comprender: sus compañeros más bien parecían economistas, empresarios, rentabilizadores de arquitectura... unos funcionalistas modernos. Se matricula en 1952 en la escuela de Artes Visuales de Bruselas (*La Cambre*); a Lucien le costó un tiempo darse cuenta de que él realmente era hijo de la postmodernidad. Pero llega el día en el que encuentra respuestas en uno de sus profesores de urbanismo: Gaston Bardet. Desde aquel momento Lucien no concibe una arquitectura que no sea urbana llegando a afirmar que "*tout est paysage*". Paisaje, una palabra que trasciende al urbanismo y la arquitectura, que iguala todo en el plano de la biología. La naturaleza es la que guía e impone sus reglas y el ser humano tiene que respetar esas líneas de fuerza.

A pesar de haber rebasado ya las nueve décadas Lucien mantiene un espíritu joven, siempre dispuesto al aprendizaje (puede que sea este el secreto de la longevidad). Lo cierto es que recientemente ha descubierto dos palabras que ahora utiliza constantemente, palabras que ha verbalizado pero que no son nada nuevas para él ya que resumen idiosincráticamente la arquitectura que llevaba haciendo toda su vida sin darse cuenta: *incrementalismo* y *vinicidad* (de vecindad, de vecino).

El *incrementalismo* es una teoría económica desarrollada por Charles E. Lindblom no extendida pero que se contrapone a la teoría del GPS (*General Problem Solver*) del nobel Herbert Simon. Esta última plantea un enfoque metodológico según la cual el progreso económico puede ser computarizado sintetizando todas las variables aplicables al sistema con el objetivo de optimizar una gran decisión final. Presupone reunir toda la información indispensable, lo cual es imposible; presume que por medio del análisis racional se alcanzará el valor máximo del resultado del problema. Presupone problemas. Esta concepción económica sigue el discurso que

rechaza la postmodernidad del progreso lineal, así vemos claras referencias a la mentalidad moderna/funcionalista. “Lo inesperado, lo imprevisto y lo desconocido quedan descartados desde el principio” (Paquot 2013, p.24)

En contraposición, el *incrementalismo* nos habla de la solución de problemas *in situ*, sobre la marcha, sin organizar una estrategia general. Un ejemplo de esta mentalidad sería la forma de enfrentarse a una construcción del albañil, resolutive día a día frente a la mentalidad del diseñador: si una variable cae, se descompone el sistema.

*“[...] incrementalismo desarticulado: la ciencia del embrollo, que Lucien traduce como «añadir un elemento tras otro sin coherencia». Para él, este enfoque consiste en preferir el «poco a poco» a la programación decidida desde el principio. En su opinión, se trata de un método «ecológico» de toma de decisiones: en cada etapa de un proceso, a través del debate, se dirige el curso del mismo, teniendo en cuenta lo que acaba de suceder sin favorecer ninguna continuidad supuestamente racional. [...]*

*[...] Es así, y de forma tardía, que Lucien se descubre como un incrementalista. Recuerda que, para la puesta en marcha del barrio de la Mémé, había establecido procedimientos graduales. Por supuesto, la información -al menos una parte importante de ella- era conocida y retenida, pero sin jerarquía, sin clasificación, sin prioridad, lo que facilitaba las reconfiguraciones a medida que se producían los debates, las nuevas consideraciones y las peticiones de última hora. Si los estudiantes que pasaron por allí modificaron el modelo, las autoridades, que no pasaron por allí e ignoraron el modelo, se empeñaron en reconocer sólo el plan original y en rechazar todas las evoluciones que surgieron en el camino. Es comprensible: el incrementalismo se basa en el proceso y se opone a la abstracción de un proyecto sin sujeto(s) o camino(s)...”*  
(Paquot 2013, p.24)

Por otro lado, está la *vinicitud*: de vecindad, (conjunto de las personas que viven en las distintas viviendas de una misma casa, o en varias inmediatas las unas de las otras). ¿Por qué Lucien utiliza la connotación de *vinicitud*? Mientras que la vecindad al uso se refiere a un conjunto aritmético de individuos, que pueden o no ser conscientes de su propia existencia, la *vinicitud* implica una interacción estrecha entre los habitantes de dicha vecindad. De esta manera *vinicitud* es una vía de comunicación y no un conjunto, es un canal de expresión, una actitud de apertura a los demás. Para Lucien esta connotación de vecindad tendría una característica espacio-temporal que implica tanto la proximidad como la disponibilidad. La proximidad representa la complicidad y no la distancia (un amigo que vive lejos está sin embargo cerca). La disponibilidad significa la velocidad de contacto y la libertad de intercambio.

*"[...] es lo contrario del aislamiento, es la relación mínima de proximidad, de distancia, de cercanía, imposible de provocar pero posible de prohibir o de inducir mediante formas arquitectónicas y dispositivos legales que sugieren estas relaciones. Esto consiste en evitar ver la arquitectura en sí misma como un mecanismo frígido, inconexo y egoísta (esto es la modernidad) sino en su posible impacto en el comportamiento inteligente, solidario y emocional de los usuarios (esto es la postmodernidad)."*  
(Paquot 2013, p.24)

Y así, como si se tratase de una más de estas espontaneidades dos personalidades se unen en un camino en común: Lucien y Simone. La junta y el pegamento, los libros de urbanismo y las manos curtidas; una solapa de acontecimientos idónea o una unión fortuita e imposible de lo más habitual. Puede que forme parte de la dialéctica esencial de la pareja el hecho de que la arquitectura (paisaje) que llevan a cabo refleje esa tendencia vital a la unión, a la acogida al prójimo. Que integra e incluye pero que no domina. Puede, que tenga algo que ver con esa psicología sesentera que rechaza la razón y aboga por

la autorregulación del sistema. Puede que sean ambas cosas y también puede que sea simplemente una coincidencia. El hecho es que para los Kroll la concepción de la arquitectura es algo desligado del diseñador, más bien un proyecto de vida que crece y se hace con el usuario y por eso éste es tan importante.

El arquitecto es un guía o más bien un organizador cuya labor es la de reconciliar la estética usurpada a la humanidad con una imagen propia de lo bello; aceptando así al ser individual como capacitado para un desarrollo personal de la estética, que deja de ser universal para convertirse en particular.

*“El nuevo urbanismo debe ser biológico; en este sentido, dará la primacía a la mujer y al niño. El entorno urbano debe feminizarse para reintegrar la naturaleza, la renovación, debe satisfacer las necesidades de la infancia, necesidades de expansión, de estallido, que no son las de los adultos. Simplemente hay que dar a la comunidad el terreno adecuado y dejarlo desnudo hasta que sienta la necesidad imperiosa de construir.*

*[...] el nuevo urbanismo debe ser corpóreo, orgánico y armonioso. Dicho de otra manera, el arte de hacer arquitectura habitable y barrios ecológicos exige el respetar los ritmos biológicos del ser humano y los seres vivos, teniendo en cuenta los cinco sentidos (más el movimiento) y el habla del habitante (que a veces se llama participación).”*  
(Paquot 2013, p.24)

## **PARTICIPACIÓN.**

### **(tema I, definición)**

Si vivimos en una sociedad en la que el valor de la estética está descompuesto hasta el nivel de convertirse en puro mecanismo especulativo, es razonable pensar que la sustancialidad de este momento reside precisamente en las decisiones, sueños, gustos e intenciones del habitante del espacio; pues será él el que pueble las esquinas con sus libros, el que se deje se embriagar por la luz, los colores, las geometrías, él será el dueño del confort y víctima de la psicología que le evoque su hábitat. El arquitecto se irá y no sufrirá las imposiciones académicas en las que embarga al cliente de por vida, que sin darse cuenta, habrá sido partícipe una vez más del mercado, del mecanismo de domino y de la imposición de clase. Principalmente hablamos de arquitectura seriada, de lo contrario dicho sentido de clase no quedaría tan expuesto. Arquitectura de emergencia y construcción desbocada de vivienda para alojamiento social, una característica típica de los años de la postguerra.

Es precisamente en este punto donde el fenómeno de dominio más claramente se revela, en la imposición de clase, un gesto implícito en la sociedad: aquellos obligados a vivir, frente a otros que deciden cómo vivir. De esta manera un autopromotor con el suficiente poder económico tiene la capacidad de llevar a cabo su espacio de vida, frente a aquellos que se ven obligados a vivir en masas urbanas genéricas. Aunque un arquitecto se obcecara en imponer su dogma, si no cuadra con la idea del contratista difícilmente se llevará a cabo, simplemente le apartaría del proyecto. El diseño es una imposición de clase y mercado.

Lucien Kroll encuentra una brecha en esta dialéctica del liberalismo económico, incidiendo en una visión alternativa al modelo establecido. Así nos habla de dos puntos de vista desde los que se entiende el nacimiento del libre mercado y a partir de los que reflexionar para construir la sociedad

moderna. La concepción más clásica, extendida y establecida la aporta el filósofo y economista Friederich Hayek, según la cual el mercado se origina en el Edad de Bronce. Éste fue un periodo de revolución técnica en el que se descubrió algo importante: que gracias al progreso el ser humano se podía especializar, una suerte de "taylorismo temprano".

*"[...] Elegirías ser granjero, agricultor, herrero... De esta manera expandirías tu poder y números: el sistema de la Edad de Bronce. Hayek postula que el proceso de especialización de trabajo conlleva una producción más eficiente, de esta manera se produjeron más bienes que los que se podían consumir surgiendo el libre mercado. Ahora se podrían ofrecer bienes fuera de la aldea a cualquiera que tuviera interés en adquirirlos."*

(Kroll 2002, texto transcrito)

Pero de la misma manera, Kroll relata una versión alternativa: la curiosidad como proceso biológico de supervivencia. Esta visión paralela entiende el mercado como un mecanismo psicológico frente a un mecanismo económico. Nos habla de que la posibilidad de colaboración neta del ser humano puede resultar más fructífera que las virtudes que aporta la competitividad.

*"El filósofo Marcel Gauchet se concentra en el rol del individuo como ente psicológico. Según su discurso, supone que antes de que el primer aldeano pudiera tomar la materia prima para transformarla en mercancía para intercambiarla, algo más esencial ocurrió: la curiosidad de saber sobre los Otros con O mayúscula. La intuición de que, a pesar de no conocerlos, los otros no eran necesariamente el enemigo y podrían colaborar."*

(Kroll 2002, texto transcrito)

De este modo se extrapola que el riesgo a tomar por conocer a otros y forjar una amistad debía ser muy importante, pues era mucho mayor el beneficio al de una posible supervivencia



y formaría parte de un mecanismo nato de las especies para colaborar y sobrevivir en conjunto. La cooperación hace la fuerza, interacción simbiótica. Según esta visión el mercado, tan destructivo como lo conocemos, no sería un producto de intereses económicos sino de la cooperación y arroja un punto de optimismo en una posible regresión hacia un lugar en el que se encuentre una realidad económico-mercantil con la redención ecológica.

Este punto de vista sin duda encaja con la crítica que hemos esbozado al postmodernismo, podemos apreciar que cae en un error que previamente introducimos y puede resultar peligroso por enajenador: un exceso optimista. La propuesta de los Kroll conlleva la asunción de que el mercado liberal es irreversible y que quizá el ser humano pueda adaptarse a él, frente a una concepción caótica del futuro en la que el punto de no retorno del complejo socioeconómico ya ha sido rebasado siendo la única solución su propia destrucción. Pese a esta puntualización personal, merece la pena pararse a analizar la propuesta industrializadora y arquitectónica de Simone y Lucien.

El punto de partida del planteamiento pasa por aceptar que la globalización resulta imparable. Un gigante que cada día que crece avanza más rápido, siendo inminente esta realidad ya para finales del siglo XX. Para los Kroll pierde el sentido enfrentarse a la globalización ya que sería algo así como luchar con una vara contra todas las tropas de Napoleón. La globalización ha llegado para quedarse y el dicho popular cita “si no puedes con tu enemigo únete a él.” A lo largo de su trayectoria, Lucien se parará a valorar las posibilidades de revertir la mentalidad humana obsesiva por la acumulación material, ya que el dinero toma demasiada importancia en el juego, siendo inevitable su participación. Lucien, que propone poner el dinero en último lugar, trata de comprender esta reflexión desde una perspectiva urbanístico-arquitectónica.

*“¿Qué tipo de arquitectura o urbanismo puede coexistir con esta situación cambiante? Tras años tratando de encontrar la respuesta, decidimos por apuntar a un paisaje que es pluralista, y quizás más fácilmente definido por lo que no es, que por lo que es. No basta con describir los aspectos negativos, pero es más fácil empezar por ellos. Sería un paisaje que no obedece a una forma central, a una autoridad, a ningún tipo de sistema unificador que sea obligatorio. Si eliminas esa autoridad centralizada, generas un espacio de libertad creativa; y créanme, si dejas a la gente libre para diseñar algo, o para proponer una idea, doce personas producirán al menos doce ideas diferentes. Desde luego, no redescubrirán el uniforme militar que define la vivienda social en todos nuestros países. Así que nuestro objetivo debe ser definir un lugar de libertad, determinar las circunstancias para la autoafirmación y la baja energía. Si somos individuos independientes no nos parece necesario estar juntos contra un enemigo, así que podemos ser nosotros mismos, cada uno vestido de forma diferente, sin uniforme.”*

(Kroll 2002, texto transcrito)

Queda claro, lo hemos afirmado y lo reiteramos: Lucien y Simone Kroll abogan por una arquitectura libre de las imposiciones formales del arquitecto. De esta forma, las edificaciones no se deberían ver dominadas por un estilo arquitectónico en concreto, ¿Qué sentido tiene diseñar una tipología vivienda idéntica para modelos de familias diferentes? Para la mentalidad de los belgas, esto supone una auténtica imposición funcionalista.

*“[...] El Racionalismo pasa por reducir el sentido común al nivel de la estupidez. Implica concentrar en media docena de argumentos milimétricamente calculados la decisión a tomar, ignorando de esta manera los millones de argumentos del mínimo esfuerzo que son mucho más importantes y contundentes. [...]”*

(Kroll 2002, texto transcrito)

Podemos caer en el error de pensar que el arquitecto pierde autoridad en este juego, que la figura de este se desvirtúa y que si desligamos a la arquitectura del arquitecto nos convertimos en herejes de nuestra propia profesión. Pero nada más lejos de la realidad; la visión que proponen los Kroll es mucho más trascendente, pretende asumir que el objeto estético no existe; así cabe la posibilidad de empoderar al arquitecto en unos nuevos términos en los que el diseño no es su fin profesional. Podríamos así abstraernos a un extremo radical donde reconocer que hemos llegado a un punto en el que si el funcionalismo triunfa el arquitecto no tiene ningún valor ¿Acaso somos mejores calculistas que el ingeniero?, ¿construimos mejor que el constructor? El Racionalismo se lee en unas líneas ya patronadas, la composición ya está explicada y nos convertimos en esclavos de la tratadística de Durand. ¿Dónde encontramos nuestro lugar?

Así la propuesta de Simone y Lucien Kroll no pretende entrar en el debate de la estética sino más bien trata de aproximarse a la sociedad desde un enfoque psicológico, buscando la asertividad arquitectónica. Un lugar en el que el arquitecto cuya formación es lo suficientemente profunda en estos términos, entienda las dinámicas sociales y provea de los medios para organizar las necesidades particulares de los diferentes grupos de individuos.

Las antiguas tribus se moldeaban con el lento paso del tiempo, conformándose de una manera natural, fortuita y orgánica. Cierta día surgía la necesidad imperiosa de construirse una choza y se erigía sobre la marcha, surgirían errores que se corregirían *in situ* y la transmisión de conocimiento formaba parte de un proceso oral. De esto Simone era muy consciente, lo entendió con su maestro alfarero: no existía un compendio de la construcción, los que ya construyeron su vivienda enseñarían a los más jóvenes que bajo sus propios criterios elegirían cómo dejarse seducir por los elementos de la naturaleza, cómo incidiría la luz por la ventana a la hora de despertar, qué forma tendría el espacio destinado al fuego,

cómo almacenar el agua sin que se desperdiciase una gota o cómo debería ser el cerramiento de la puerta para dejar pasar la brisa de la mañana.

Si bien en estas sociedades prematuras no era necesario el desempeño de un arquitecto, la complejidad de la cultura moderna requiere de una figura con la suficiente formación como para coordinar el complejo entramado que componen cada uno de los interventores del proyecto. Los jóvenes tribales se dejaban guiar por una serie de elementos definidos por prueba y error durante la densidad de las generaciones, probablemente incluso incorporarían su propia creatividad, pero ahora el catálogo es demasiado grande. De esta forma, ser arquitecto implica incluso una capacidad mucho más compleja de lo que se atribuye al profesional actual; se trata de recuperar la esencia del maestro del alfarero.

*“Lo que demandamos es un área de libertad desde la que ayudar a la creatividad. Lo que llevamos haciendo todos estos años es llegar al lugar y pedir ayuda a las gentes para que nos ayuden a organizar su paisaje. Como arquitectos no deberíamos escapar a la responsabilidad de la decisión, pero no quiero decidir solo.*

*Lo que digo es medio teórico, porque cuando tenemos la oportunidad de hacerlo, sabemos cómo llevarlo a cabo, y cómo ser ayudados por los sociólogos y por los habitantes. Cuando no hay posibilidad de esa colaboración prescindimos, pero actuamos en nombre de los habitantes, y si esta es una actitud hipócrita es, sin embargo, probablemente más auténtica que la autenticidad. Esto se debe a que se escapa del deber de ser autoritario incluso al tratar de adivinar lo que un grupo de habitantes diseñaría en esas circunstancias.”*

(Kroll 2002, texto transcrito)

## VINICITUD.

### (tema I, ejemplos de participación)

En la esquina de la avenida *Louis Berlaumont* con *Isidore Geyskenslaan*, coincidiendo con el número 20 de *Auderghem*, Bélgica, se encuentra un discreto edificio de ladrillo visto. Este bloque de tres alturas se mimetiza tras una vegetación frondosa que rebasa la altura de la cornisa. Se retranquea. En un gesto de infinita comprensión al caminante o a la madre naturaleza ha cedido unos metros que permiten el desahogo de la acera para la incorporación de lo que parece un patio perimetral sin vallado que disuelve la diferencia entre lo público y lo privado. Uno podría aventurarse a relacionar este retranqueo con ciertas ordenanzas urbanísticas, pero rápidamente nos damos cuenta de que la realidad es que el edificio ha regalado una fachada vegetal a la ciudad. Aspira a hacer de esta avenida de un solo carril un lugar mejor.

Se trata de un guiño cultural habitual en la tipología urbanística de culturas noreuropeas esta cesión visual del patio con cercas bajas, semipermeables; pero aquí el gesto va más allá. Es una cuestión de escala, de priorización. Una perspectiva de mejora de la calidad del urbanismo. Un intento de construir una ciudad jardín o un parque en el que tímidamente, entre los árboles, se alzan unas viviendas. Esta aproximación es radicalmente opuesta al concepto mercantilista de propiedad privada, autoritario y egoísta, en el que la transición entre lo privado y lo público es una línea marcada y áspera, que magnifica el beneficio propio de los metros cuadrados frente a una lógica de comunidad.

Es uno de esos edificios que pueden pasar totalmente inadvertidos a lo largo de tu vida. Tras años paseando en frente de sus fachadas llega el día en el que dispones del suficiente tiempo como para parar y te das cuenta de que no se trata de una arquitectura usual. Esto es otra cosa, y empiezas a ver magia en él y no entiendes el porqué. Pero te paras y lo miras y te preguntas qué hay de especial en esta casa de bloques

de ladrillo igual a todo lo que te rodea. Pero no, hay algo en ti que te dice que no es cotidiano. Y no lo entiendes. Es ahora cuando llevas 20 minutos observando cuando empiezas a ver cosas. Una cubierta a dos aguas con una inclinación tan sumamente discreta que parece plana. Esas carpinterías soberbias, enrasadas con el ladrillo que con colores discretos vaticinan una sinceridad de cercos y precercos, abatimientos y fijos. Prismas legibles y claros pero que a la vez generan una pérdida de la noción cuantitativa: ¿aquí cuantas personas viven? Te das cuenta de que podría vivir una familia o diez. Pero la realidad es que este edificio cuenta con 15 viviendas y ninguna es igual a la otra y así se transmite en la fachada. Aparentemente esto no tiene un orden volumétrico, lógico, ordinario. Dudas porque recuerda a esas construcciones que se hicieron lentamente, incorporando módulos durante el transcurso lento de los años. Pero no, esto tiene una lógica material única y sabes que se trata de un edificio solo y que no es tan antiguo. Todo se construyó en un único momento. Piensas que no debería estar aquí.

Uno de estos apartamentos es la residencia de Simone y Lucien Kroll, donde a día de hoy aún cultivan su jardín y tienen su estudio. Fueron ellos los que diseñaron este bloque residencial en 1961 y que 60 años después resiste como el elemento más contemporáneo del barrio, sin lugar a duda es toda una delicadeza. Un poco por casualidad y sobre todo por deseo personal reunieron a amigos, socios, primos y desconocidos para construir juntos este conjunto residencial. Lejos de una comunidad replegada sobre sí misma, se trataba de experimentar la construcción colectiva en una agrupación tan aleatoria como la población de cualquier calle. De esta manera los Kroll comenzarán una aventura por la participación que será la premisa de sus futuras obras.

*“Originalmente, había un terreno de 15 acres con grandes pinos y un largo muro alrededor; el propietario de este terreno quería vender una parte para construir una casa. Después de algunas pruebas, concebí una organización más generosa: reunir a los amigos y a la familia, imaginar una cierta vida ligeramente colectiva para ellos en volúmenes de viviendas diseñados a la medida de cada uno. Así, el terreno que normalmente estaba destinado a albergar cinco chalés está ahora ocupado por una oficina y quince viviendas de tamaños muy diferentes.”*

(Kroll 1966, p. s.d.)



*Figura 03. Bouchain 2013.  
15 viviendas en Auderghem. Detalle de vegetación.*





Figura 04. Bouchain 2013.  
15 viviendas en Auderghem. Detalle de carpinterías.

*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*







*Figura 05. Bouchain 2013.  
15 viviendas en Auderghem. Jardín frontal avenida Louis Berlaumont.*

*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*







Figura 06. Bouchain 2013.  
15 viviendas en Auderghem. Fachada Isidore Geyskenslaan.

Seguimos paseando; ahora estamos en el nº 5 de la calle *du Soleil Levant en Braine-l'Alleud*. A 15 km de la residencia de los Kroll nos encontramos ante *la Maison Familiale*, un centro de integración para niños y jóvenes con problemas afectivos, dificultades relacionales y psicológicas. Es un centro que apuesta por los métodos pedagógicos no directivos de Carl Rogers, abierto a la experimentación y la posibilidad de que cada niño se desarrolle positivamente. Se trata de una colonia formada por tres edificios. El enclave no tiene nada de especial, pero te das cuenta de que hace 50 años esto era una pradera y que ahora urbanismo histérico de ladrillo se ha apoderado de ella. Todo es bastante nuevo, un barrio de ensanche, pero *la Maison Familiale* no, esto estaba antes, en 1965 cuando la arquitectura todavía conservaba un gusto especial por la escala. Al igual que las viviendas de Auderghem, el edificio pasa desapercibido entre la multitud de casas de ladrillo visto sin ningún tipo de gusto que rodean lo que queda de pradera.

Por aquel entonces, el conjunto se construye en medio de un terreno yermo; remontándonos a los planos originales es fácil imaginarse el paisaje de la época: con vegetación de arbustos y unos desniveles que recuerdan a unas colinas. No existía nada edificado a su alrededor, quizá una casita a unos cientos de metros, arbustos delimitando linderos, árboles esparcidos aleatoriamente que no enturbian la visión panorámica y sobre todo metros y metros de hierba verde. A lo lejos se vislumbraba una vía férrea, advenimiento de la industrialización creciente. Muy de vez en cuando pasaría una locomotora. Tras las vías pastos de hierba y agricultura hasta el horizonte. Me imagino unas vacas, porque seguramente habría vacas.

Y en medio de esto una granja, pero no era una granja, sino una escuela, rompedora y revolucionaria para el pensamiento de los años 60 ¿Un centro de integración social para niños? Tres volúmenes conformaban y conforman a día de hoy el conjunto, unas residencias para internos en dos alturas, la escuela de externos y el centro de reunión y acogida. La

escala es una delicia. El primer bloque, el bloque de acogida, tiene una altura. Parece más bajo de lo habitual, pero lo cierto es que crece bajo rasante. De esta forma su cubierta a dos aguas intenta tocar la hierba con sus aleros, como soñando con sumergirse en las curvas de nivel del terreno, aspirando a ser algún día una colina. Detrás, crece el volumen de dos alturas de las residencias. Si el bloque anterior fuera el cobertizo me gustaría imaginarme este como el granero. Pero es un granero muy moderno, unos grandes ventanales se abren hacia la pradera que se sitúa en la parte trasera. De dichos ventanales no va a salir un tractor, son aulas. Estos dos edificios se encargan de cerrar la campiña, alrededor de la parcela árboles y arbustos y en medio crece un tercer módulo un poco más privado, comunitario, un salón de reunión. El corazón, y la casa del conjunto.

*“Nuestro enfoque es sobre todo paisajístico, por tanto global, relacional y a largo plazo. Decimos paisaje en el sentido de un entorno complejo construido por decisiones entrelazadas, múltiples y tejidas, nunca por reglas rígidas, rectas y simplificadoras. Es a largo plazo porque considera el pasado, lo existente, lo no dicho, como el marco sobre el que se propone el nuevo proyecto, que es sólo un momento de la historia y que sigue evolucionando sin nosotros.”*  
(Kroll 1977, p. s.d.)

Hoy el paisaje que rodea a esta obra de mediados de los 60, está censurado por la arquitectura especulativa adyacente. Se ha convertido en un barrio más de Bruselas. Pero al igual que sucedía en las viviendas de Auderghem, un único vistazo a la disposición volumétrica de la escuela, la colocación de los huecos de ventanas y la meticulosidad con que se traban los ladrillos nos hace darnos cuenta de que esto se trata de otra cosa.

No hemos escogido estas por obras de los Kroll por casualidad; ya hemos introducido unas ideas a lo que pudo significar el proyecto de *la Mémé*. Pero este desarrollo no resultó

casual, las ideas de Kroll culminaron tras una trayectoria de experiencia en participación. Tanto las 15 viviendas como la escuela tienen características similares: se reservan la capacidad de la seducción discreta, una infinita elegancia con la incorporación de acabados y materiales nobles, delicadeza con el medio natural que le rodea y sutileza al posarse con las formas del paisaje. Con todo esto se consigue general el ambiente perfecto para las interacciones humanas de *vinicitud* descritas por el propio Kroll. Tan solo el desfase de cuatro años entre ambas marca un notorio avance y sofisticación hacia una metodología de trabajo, imprescindible para conseguir el resultado esperado. Que se logre dicha *vinicitud* no es casual, todo está pensado bajo cánones de arquitectura reflexiva y de la misma forma trataremos de averiguar qué elementos compositivos, formales y constructivos resultan determinantes en la obra de Simone y Lucien para conseguir esta arquitectura humanizada, personal y sobre todo comunal.

El paseante finalmente se encuentra embriagado por un deseo de conocimiento del que no se podrá despojar.





*Figura 07. Bouchain 2013.  
La Maison Familiale. Detalle carpinterías.*





*Figura 08. Desconocido.  
La Maison Familiale. La pradera nevada.*



*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*





*Figura 09. Bouchain 2013.  
La Maison Familiale. El edificio se abre a la pradera.*





*Figura 10. Bouchain 2013.  
La Maison Familiale. La pradera.*

## EL MÓDULO PARA LA PARTICIPACIÓN I.

(tema I, análisis de 15 viviendas en Auderghem)

El análisis del proceso participativo de *la Mémé* muestra un recorrido obvio, consolidado y directo: implicando al conjunto de las diversidades de usuarios que habitarán el edificio (comuna) se desarrolla el proyecto gracias a la incorporación de un “algoritmo analógico” ideado por los Kroll y ajustado para favorecer el organicismo, generar una complejidad digna del paso del tiempo y garantizar la implicación emocional, arraigada e individual de cada uno de los participantes.

La armonía de este modelo participativo reside en que Lucien Kroll no rehúye como parece hacer alguno de sus coetáneos a las enseñanzas racionalistas, sino que enfatiza, entiende y pone en valor todo aquello que resultaba contemporáneo y revelador durante el Movimiento Moderno; para conseguir dejar de lado el funcionalismo más homogeneizador. Al margen de toda crítica moderna, hay algo que forma parte de la esencia de la arquitectura y que la primera mitad del siglo XX ensalza: el valor ancestral de la construcción como artesanía. No puede resultar más humano porque emerge de nuestro propio ser como animal social e instinto de supervivencia. De esta manera el germen moderno nace de la tradición histórica como especie, de la depuración de las enseñanzas más antiguas, para convertirse en la pureza más directa de la choza neolítica.

Resulta inviable entender cualquier lógica constructiva sin elementos o partículas que lo componen. Desde que la filosofía existe el ser humano ha tratado de buscar el elemento primigenio en la estructura de la materia; Demócrito de Abdera en el 400 a. C. fue uno de los primeros en aventurarse a afirmar que *“nada existe, excepto átomos y espacio vacío; lo demás es opinión.”* Dos y pico milenios después el premio Nobel de física Leon Lederman utiliza esta introducción para plantear su tesis sobre la partícula de Dios:

*“Los seres humanos eran diferentes fundamentalmente porque no había otra especie que sintiese tanta curiosidad por lo que le rodeaba. Con el tiempo hubo mutaciones, y un raro subconjunto de personas se puso a merodear por ahí. Eran arrogantes. No se quedaban satisfechos con disfrutar de las magnificencias del universo. Preguntaban: ¿Cómo? ¿Cómo se creó? ¿Cómo podía salir de la «pasta» de que estaba hecho el universo la increíble variedad de nuestro mundo: las estrellas, los planetas, las nutrias de mar, los océanos, el coral, la luz del sol, el cerebro humano? Los mutantes habían planteado una pregunta que se podía responder, pero para ello hacía falta un trabajo de milenios y una dedicación que se transmitiera de maestro a discípulo durante cien generaciones. [...]*

*“Demócrito llamó a la menor unidad á-tomo (literalmente, -que no se puede cortar-). Este á-tomo no es el átomo del que oísteis hablar en las clases de ciencias del instituto, no es como el hidrógeno, el helio, el litio y así hasta el uranio y más allá, que son entes grandes, pesadotes, complicados conforme a los criterios actuales. En el á-tomo de Demócrito, no en el átomo de vuestro profesor de química, está la clave de la materia. [...]*

*[...] Quizá no había, junto a las leyes de la física, más que un solo tipo de partícula y una sola fuerza -o incluso una partícula-fuerza unificada-. Dentro de este ente primordial se encerraban las semillas del mundo complejo donde evolucionarían los seres humanos, puede que, básicamente, para pensar sobre estas cosas.”*

*(Lederman y Teresi 2013, p.8-9)*

Estas afirmaciones necesariamente unen al ser humano y el universo con un método constructivo y determinan que todo *sistema simulado* requiere de un elemento mínimo de regulación o composición (*completar con capítulo La Simulación*).



Esto es lo que en arquitectura denominamos como módulo. Así, más allá de toda crítica moderna hay algo de lo que resulta imposible escapar: una estructuralidad modular heredada de la lógica moderna que lejos de deshumanizar aporta una sensatez constructiva quedando totalmente disociada de la funcionalidad maquinista, económica y moderna o del extremo opuesto de la monumentalización deconstructivista que resulta escultórica y vacua.

La profundidad de la reflexión arquitectónica aportada por Simone y Lucien pasa por entender este punto estructural del mundo y resulta sorprendente ver cómo conciben el desarrollo constructivo como una composición de partículas mínimas unidas por las leyes de la física. Cuanto más pequeño resulta el módulo, más grande es la capacidad compositiva y dominando al módulo, se domina a la arquitectura.

Primero fueron las 15 viviendas de Auderghem, 1961. La lógica arquitectónica que articula en conjunto es extremadamente sencilla y se aprecia una clara influencia compositiva moderna. El lector ha de caer en cuenta de que, en este momento, en el declive de la “ilustración adorniana”, no existen modelos compositivos alternativos. Y llegará el postmodernismo con aspiraciones contraculturales, pero venimos de una herencia centenaria de Racionalismo Ilustrado.

Las viviendas se ejecutan como resultado de la geometría de una esquina de manzana. Módulos rectangulares predominantemente perpendiculares en fachada, bloques proporcionados definiendo los espacios arquitectónicos de acorde a las diferentes necesidades de uso y ritmo compositivo basado en juegos de encajes y rotaciones. Por generar una analogía habitual y visual, las viviendas parecen el resultado de dotar dimensionalidad volumétrica a las diferentes estancias de manera que podría hacerse fácilmente una maqueta con una caja de legos y mínimas habilidades habiendo jugado algunas horas al *tetris*. Las piezas 4x2 unidades representarían garajes o salas de estar, las piezas 2x2 habitaciones, 1x2 baños

y así sucesivamente. Si a esta forma de desarrollar arquitectura le incorporas un conjunto de habitantes con ilusión por imaginar los hogares en los que desarrollarán parte de sus vidas, se generan variaciones ricas y diversas por parte de las diferentes necesidades de los usuarios. De esta manera, no existen dos viviendas iguales y este desarrollo dota al bloque de un carácter propio y una complejidad volumétrica tangible. Se fuerza, se rompe, se mezcla, se retuerce y se interseca.

El uso de la modularidad tridimensional o en bloque para componer espacios, será la clave para entender el proceso participativo de *la Mémé*, pero aún necesitaría pasar por un peldaño más hacia el refinamiento. A un físico teórico esta analogía de los legos le resultaría claramente insuficiente: las piezas de plástico simplemente se mostrarían como partículas del sistema, pero existe algo más allá de los elementos químicos, invisible pero mucho más concreto. Lo que unifica al mismo nivel el hidrógeno con el hierro, al boro con el litio, las partículas subatómicas. En términos arquitectónicos el ladrillo.

Claramente el ladrillo es un material limitado para los requerimientos arquitectónicos actuales o pasados, pero en una tarea de abstracción imaginemos que cuando hablamos de ladrillo nos referimos al espacio volumétrico preestablecido mínimo sobre el que referenciar todos los elementos constructivos.

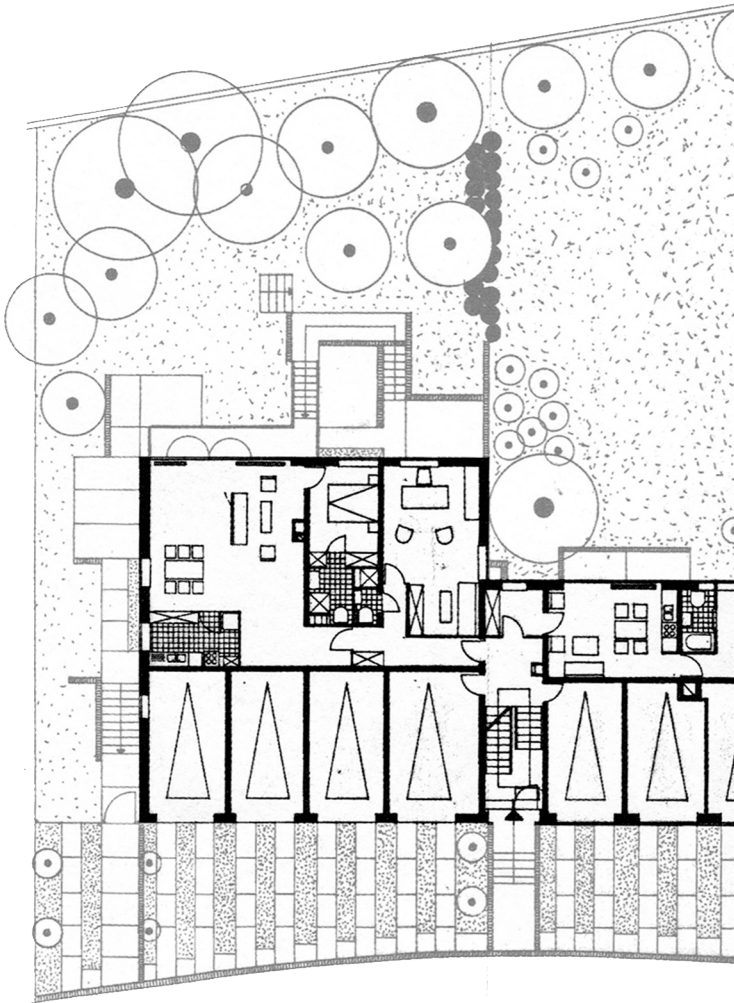
Lucien es el físico que necesita llegar a más, sabe que puede alcanzar el límite de este desarrollo por la participación. Las 15 viviendas son un claro ejemplo de los últimos albores de la buena arquitectura moderna, pero él no busca eso. Lucien, es consciente de que sus planos y fachadas revelan una herencia racionalista y eso le molesta. Como los árboles que crecen en los bosques de secuoyas zigzagueando entre los caprichos de los rayos de sol. Ese organicismo de la naturaleza alterado por el mínimo factor ambiental y determinado por los millones de peculiaridades de su entorno. Alguien que dijo

que si viajas al pasado te asegures de no tocar nada, pues el mínimo cambio puede afectar al presente. Ese es el nivel de precisión que quiere Lucien Kroll, la precisión vertiginosa casi programada por el ordenador de un creador y a la vez casual y aleatoria como la misma física cuántica. Pero, ¿es esto posible? No, la arquitectura ha de ser construible y todo está estructurado. Después vendría *la Maison Familiale*, 1965 y con ella la enseñanza más importante de la esencia participativa de los Kroll.

Analizando planos, fotografías y escritos, horas y horas contando ladrillos y tras un exhaustivo trabajo por recuperar información nunca publicada, llegamos a la conclusión de que en estas dos obras los Kroll llevan al límite el uso del módulo más evidente durante toda la tradición arquitectónica: el pie, en términos tectónicos, el bloque de arcilla. La dimensionalidad del ladrillo belga para los estándares europeos llama la atención, pues dotamos al macizo de un tamaño de 20 x 10 x 8 centímetros. Es en estas medidas donde se encajará toda la capacidad constructiva; tan sencilla como los modelos que describimos, tan compleja que abarca en sí misma toda la obra arquitectónica que ha existido. De esta manera, todo se materializa condicionado a esta medida, y es bello porque aporta una paz ya descrita desde sus moléculas. Ensalza y recupera la lógica olvidada de lo moderno, presupone toda una nueva arquitectura de posibilidades. Tan radical como que en ambas obras 4 ladrillos componen el módulo, 80 cm, 4 partículas, 1 átomo.

ALZADO 2-2'

ALZADO 3-3'

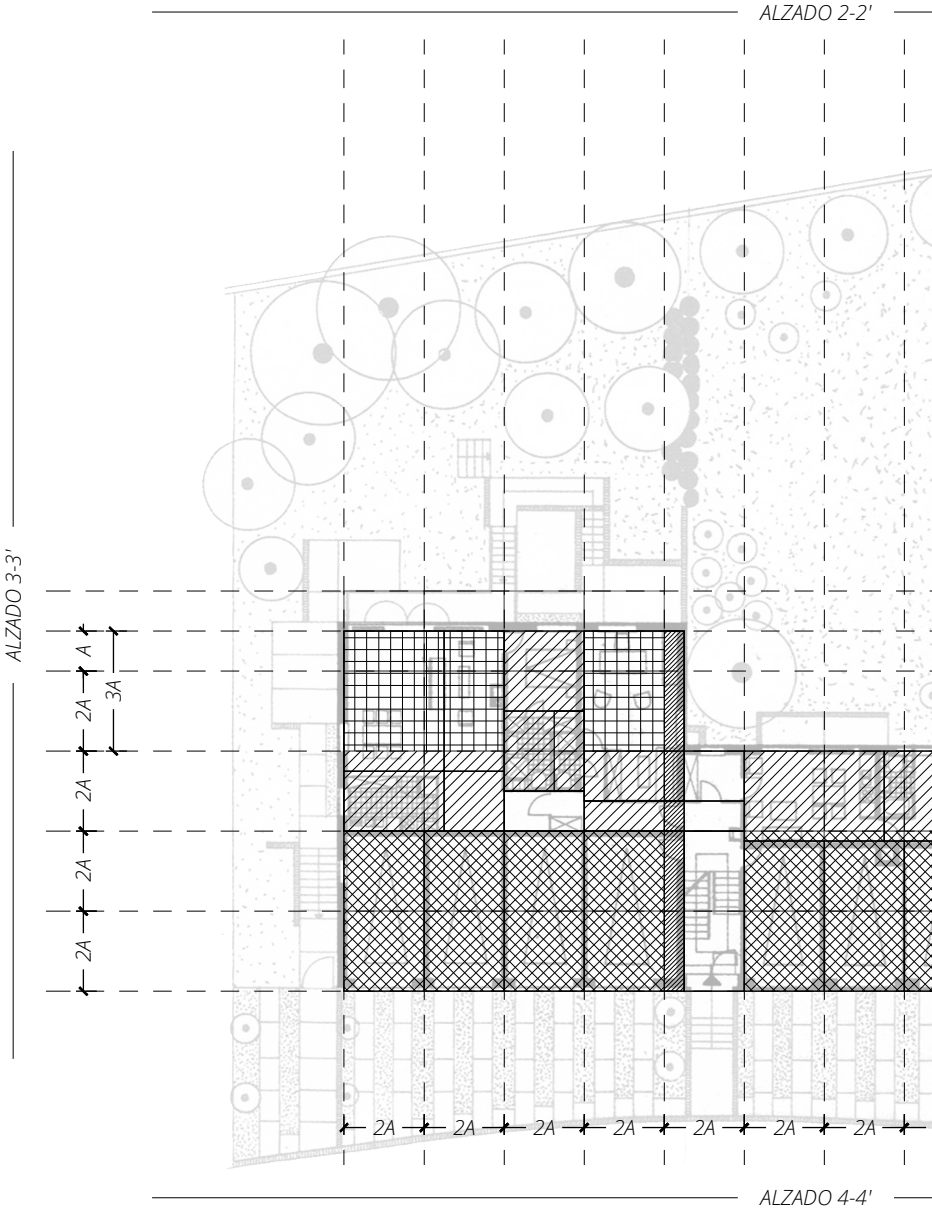


ALZADO 4-4'



ALZADO 1-1'

Figura 11. Bouchain 2013. Dibujo original de Lucien Kroll.  
15 viviendas en Auderghem. Planta Baja.  
Plano a escala 1:300



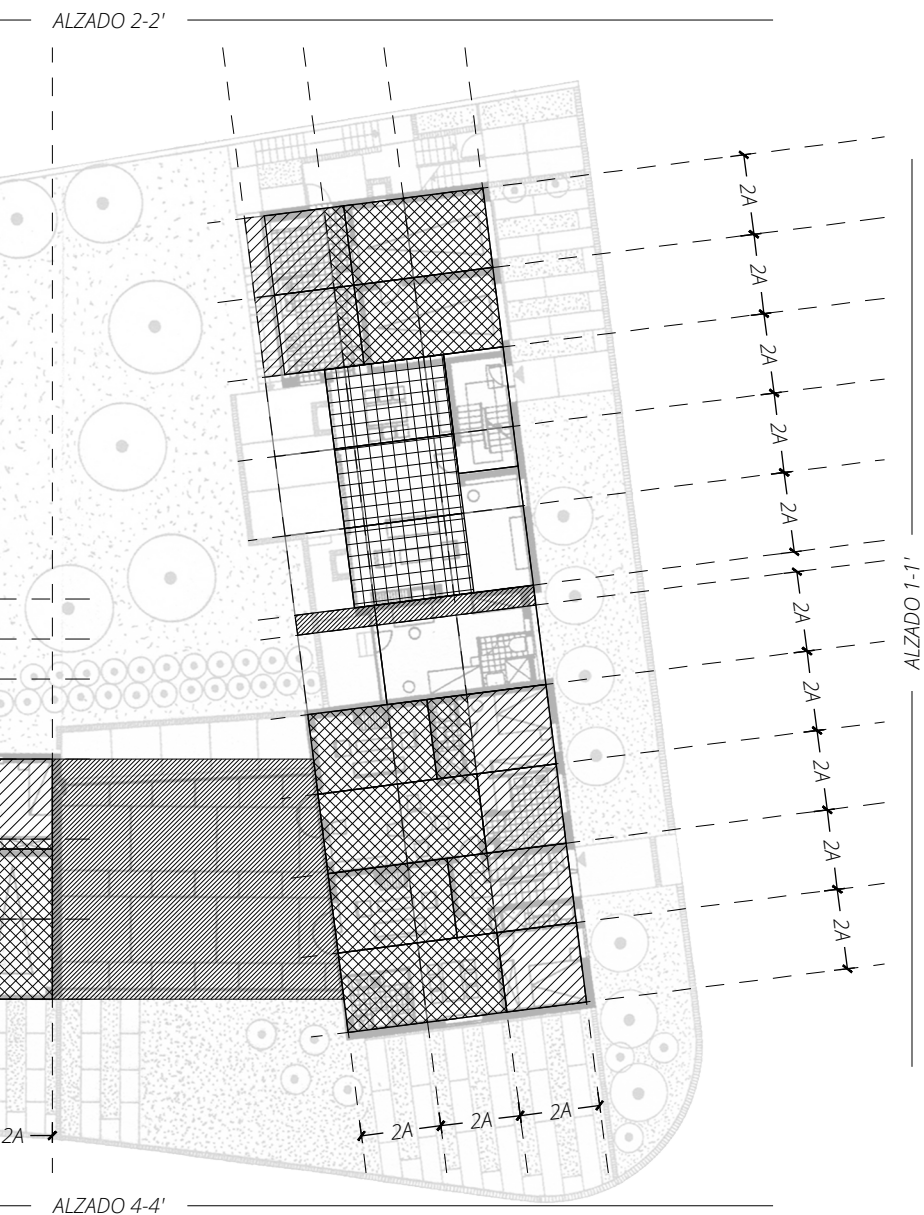


Figura 12. Elaboración de autor sobre planos originales.  
15 viviendas en Auderghem. Planta Baja.  
Plano a escala 1:300



ALZADO 2-2'

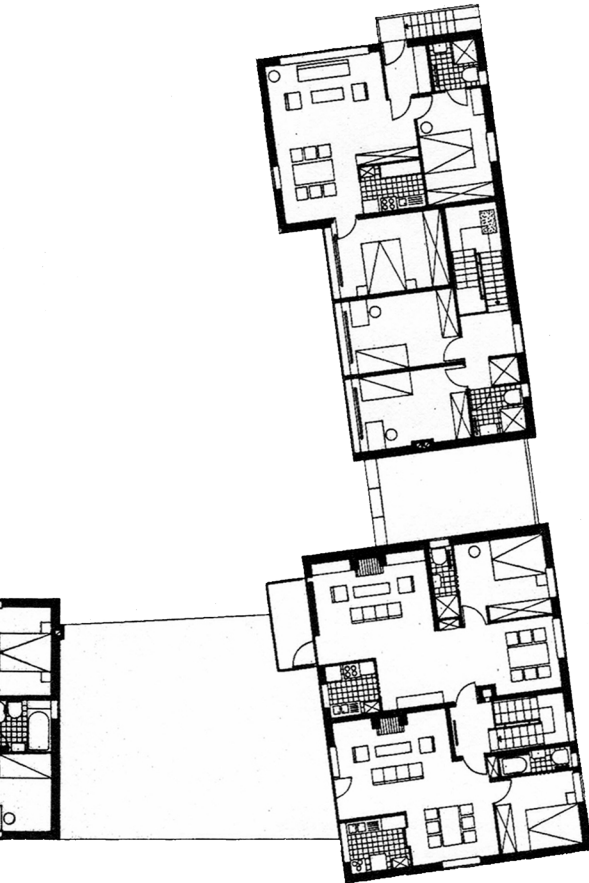
ALZADO 3-3'



ALZADO 4-4'



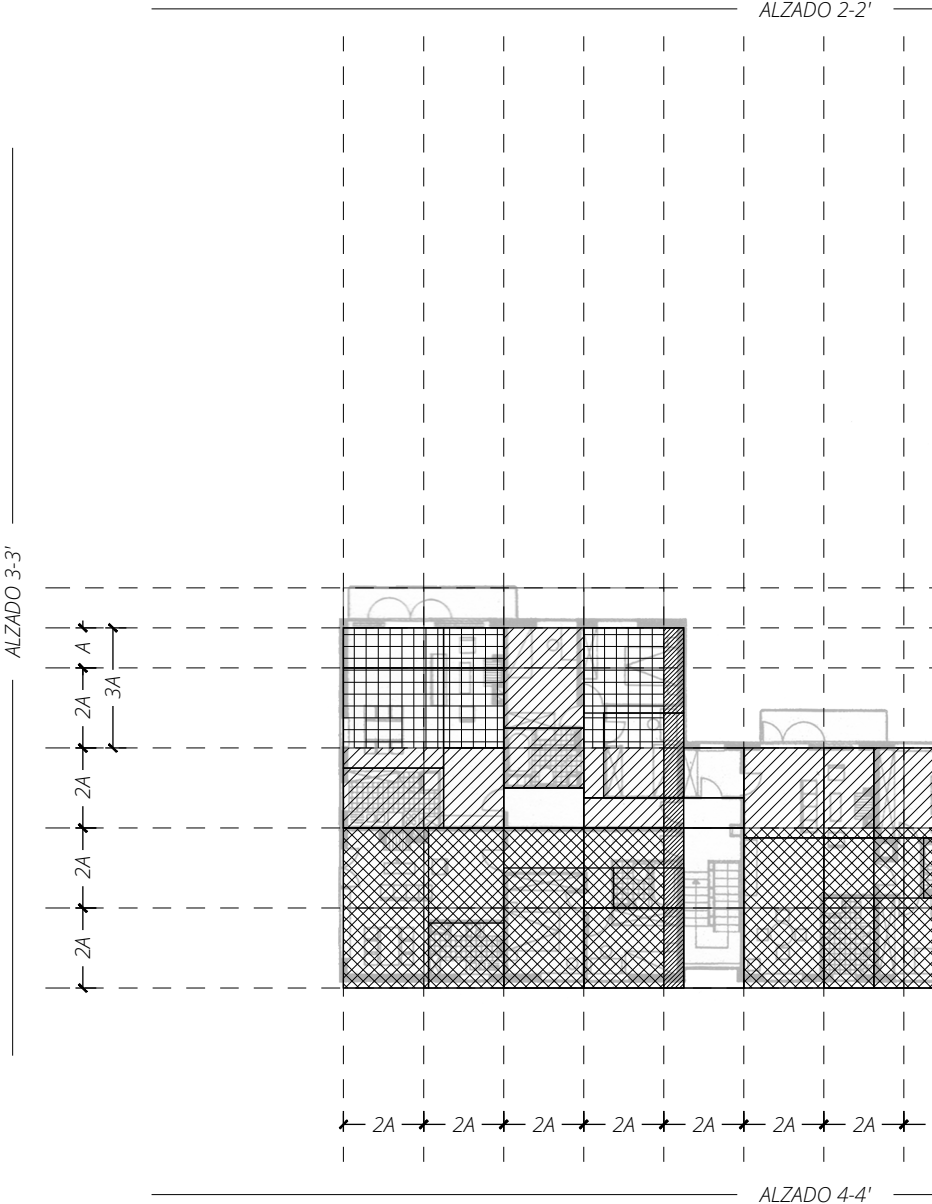
ALZADO 2-2'



ALZADO 1-1'

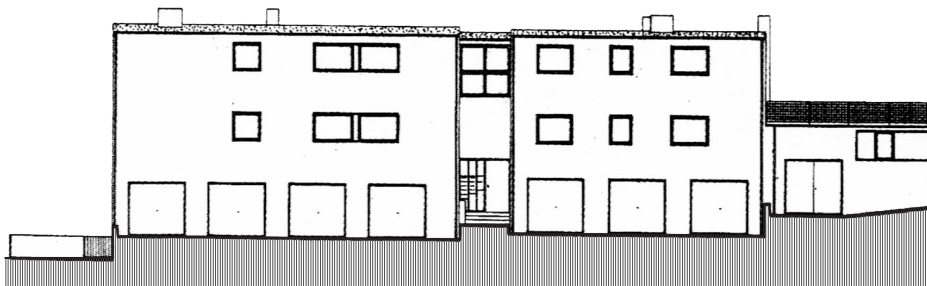
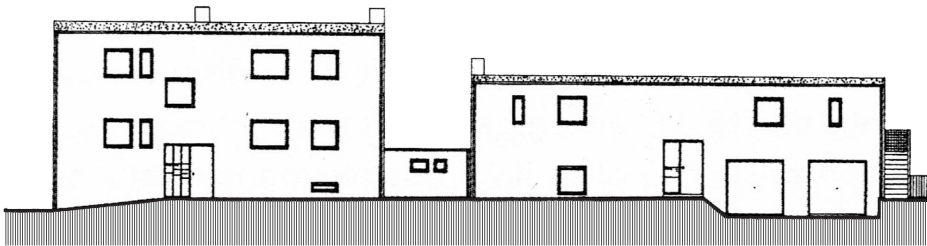
ALZADO 4-4'

Figura 13. Bouchain 2013. Dibujo original de Lucien Kroll.  
15 viviendas en Auderghem. Planta Alta.  
Plano a escala 1:300





Plano a escala 1:300



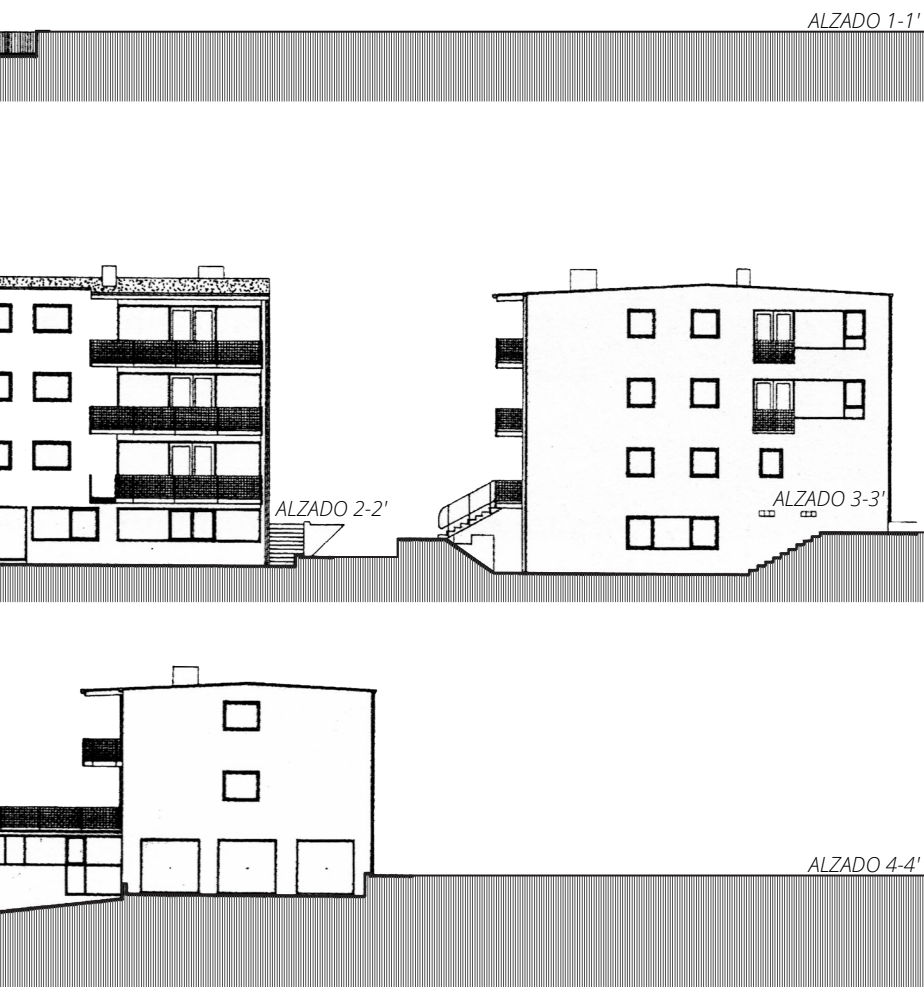


Figura 15. Bouchain 2013. Dibujo original de Lucien Kroll.  
15 viviendas en Auderghem. Alzados.  
Plano a escala 1:300

## **LA SIMULACIÓN**

**(tema I, interludio explicativo)**

¿Somos partícipes de una gran simulación? Los razonamientos utilizados para responder a esta pregunta unifican a la física con la filosofía en un mismo plano. El filósofo Nick Bostrom se atreve a afirmar que existen argumentos serios como para valorar esta posibilidad. Ante el planteamiento de una civilización con la capacidad tecnológica como para desarrollar una simulación (civilización posthumana), podríamos afirmar mediante lógica empírica que necesariamente una de las siguientes proposiciones ha de ser verdad:

*“(1) es muy probable que la especie humana se extinga antes de alcanzar una etapa posthumana; (2) la fracción de civilizaciones posthumanas que están interesadas en ejecutar simulaciones de ancestros es muy cercana a cero; (3) es casi seguro que estamos viviendo en una simulación informática.”*

(Bostrom 2003, p. 243-255)

Si existiese la tecnología para generar una simulación, habríamos realizado tantas simulaciones que la cantidad de seres virtuales en comparación con la de seres reales sería tan grande, que por estadística es más probable que seamos simulados que no. Esto mismo es lo que hace la pregunta que a abarcar demasiado compleja: implica muchas asunciones fuera de nuestro alcance como para mantener un rigor metódico.

Una afirmación rotunda que sí que podemos hacer es que la forma de entender la creación que hemos desarrollado como especie se resume a la unión de fragmentos o partes que constituyen un todo. Sea un hecho implícito a nuestra racionalidad o de la propia dialéctica ilustrada, el ser humano moderno constantemente trata de ordenar cosas en fragmentos mínimos; recordamos que Michael Foucault ya había hablado sobre esto cuando estudia el desarrollo de las

ciencias humanas. La forma romántica de relacionarse con las cosas era por medio de la catalogación de las mismas. De esta manera, la pregunta de si formamos parte de una simulación puede perder todo tipo de sentido bajo otra dialéctica cultural, haciéndose necesaria la reformulación de la misma hacia si esta lógica humana, ¿es un hecho universal o forma parte de un mero entender colectivo generado a lo largo de los años?

*“El escepticismo desbocado generado por la sospecha de que somos simulados se alinea con ese mismo conocimiento y por ello no puede socavarlo. Aunque fue útil cuando empezamos a levar anclas y declarar la realidad de todo lo que parece real, no era necesario. La lógica por sí sola no puede asegurar que no estamos en una simulación por computador.”*

(Greene 2011, p. 545)

A día de hoy ante la cuestión de si vivimos en una simulación, la ciencia valora ambas posibilidades sin estar ninguna clara, por ello entrar a valorarlo no está en el alcance de esta investigación. Lo que sí que podemos plantear al menos qué es lo que hace posible (bajo la racionalidad humana) un mundo simulado.

*“El marco científico usual, con siglos de antigüedad, concibe que al describir un sistema físico, hemos especificar tres cosas. Lo primero son las ecuaciones matemáticas que describen las leyes físicas relevantes (por ejemplo, podrían ser las leyes del movimiento de Newton, las ecuaciones de Maxwell para la electricidad y el magnetismo, o la ecuación de Schrödinger de la mecánica cuántica). En segundo lugar están los valores numéricos de todas las constantes que aparecen en las ecuaciones matemáticas (por ejemplo, las constantes que determinan la intensidad intrínseca de la gravedad y de las fuerzas electromagnéticas, o las que determinan las masas de las partículas elementales). Tercero, especificar las «condiciones iniciales» del sistema (tales como que una bola de béisbol es golpeada desde*

*la base del bateador a una velocidad concreta en una dirección concreta, o que un electrón parte con un 50 por 100 de probabilidades de ser encontrado en la tumba de Grant y una probabilidad igual de ser encontrado en Strawberry Fields)."*

(Greene 2011, p. 596-597)

¿Qué pasaría si encontramos algún día una partícula mínima de la materia? ¿Qué pasaría si se encuentra el final para un número irracional o de una constante? Bajo la desaparición del concepto de infinito y la promulgación de unas leyes físicas unificadas, por muy complejo que parezca, existiría una posibilidad de que alguien pudiera estar jugando a ser Dios. Podríamos incluso imaginar, bella ironía, que quizá seamos nosotros en un intento desesperado de conservar nuestra eternidad los que en estos términos hayamos creado nuestra propia realidad.

Este interludio, es necesario para explicar la metáfora en la que exaltamos los Kroll hasta el nivel de dioses, tratamos de llegar a una explicación lo más visual posible, no obstante, queremos remarcar que las realidades siempre resultan más complejas que el planteamiento desarrollado bajo el marco de la comprensión.



## EL MÓDULO PARA LA PARTICIPACIÓN II.

(tema I, análisis de la *Maison Familiale*)

*“La carpintería exterior al principio fue seleccionada de catálogos, pero nos dimos cuenta de que artesanos organizados podían hacer este trabajo más barato. Previmos gran cantidad de huecos en tamaños múltiplos de 30 cm. Permitimos todo tipo de materiales (madera, aluminio, plásticos) y botes de tinte y pintura de todos los tonos. Los elementos fueron colocados en las fachadas en relación con una disposición igualmente desordenada y diversa de las habitaciones en su interior. Al carecer de una ruleta de casino o de programas de computación para producir combinaciones aleatorias, usamos una baraja de cartas; a menudo, el arquitecto es mejor para simular el azar que estas herramientas. Él no comete errores.”*

(Kroll 1986, p. 56)

Con estas palabras, explicaba Lucien Kroll la infinidad de posibilidades que estaba dispuesto a ofrecer a lo largo de su búsqueda personal por el enfoque modular del proceso participativo. Si en el inventario tenemos 50 tipos de ventana, ¿por qué no utilizar las 50? La única forma llevar a cabo esta coordinación dimensional sería por medio del uso de un módulo que, en sus primeras versiones, Simone y Lucien atribuyeron al bloque cerámico. Esta purificación primitiva del tratamiento del ladrillo les permitiría realizar más adelante diferentes proyectos sobre los que perfeccionar las bases, a modo de prueba y error en sus obras, pero incorporando paulatinamente una perspectiva industrializadora. Así se comenzaría a involucrar en el proceso participativo el uso del prefabricado.

Aunque no se trate ni mucho menos de su obra más conocida, escogemos *la Maison Familiale* porque resulta clave para entender la ideología organicista de los Kroll en la obsesiva búsqueda por “generar espontaneidades”. Constantemente hablarán en estos términos.

*“Frente a un conjunto de componentes dispares, el arquitecto corriente comienza su labor ignorándolas o en un caso más extremo, eliminándolas. Luego las reduce a uno o a series de tipos con los que proponer soluciones modelo. El promedio habitual del estadista. Para él, el resto se conserva marginal, excepcional, sin importancia. En consecuencia, puede dominar e industrializar. Nuestros motivos fueron precisamente los opuestos: buscamos la mayor diferenciación posible, evitamos la repetición, esperamos la espontaneidad y abogamos por la oportunidad de conservar la atmósfera del lugar.*

*Evitamos instintivamente cualquier tipo de imposición autoritaria, burocracias, sistemas de trabajo preestablecidos, procesos automáticos, etc. Esto lejos de suponer una renuncia a la arquitectura y al arte, implica la aceptación de un mundo fluido de apertura, cooperación, osmosis, empatía y mimesis.”*

(Kroll 1986, p. 39)

La metodología de trabajo de los Kroll podría parecerse a la metodología de trabajo de el dios que diseña una simulación para el universo. *La Maison Familiale* trasciende las enseñanzas modulares aprendidas en las 15 viviendas de Auderghem y lo curioso es que prácticamente pasa desapercibido por cualquier observador (incluso del gremio). La distribución compositiva de esta escuela parece resultado de una arquitectura caprichosa o fortuita, pero no, la retícula sigue ahí tan radicalmente que se podría incluso hacer una cuenta del número de ladrillos exactos que se han utilizado para ejecutar la obra simplemente con redibujar los planos. La modularidad es llevada al límite, hasta el punto de que es comprendida en el módulo indivisible de 10 cm o (medio pie belga). Cada hueco de fachada, cada quiebro y cada elemento constructivo queda embebido en esta dimensionalidad.

Al igual que pasa en las 15 viviendas y en el mundo cuántico, el espacio infinitesimal necesita un orden de trabajo más

tangible. Por esto a partir de este módulo que supone el medio pie, se configura un supramódulo ajustable a una escala de comprensión de acorde a los espacios arquitectónicos planteados y a un orden estructural global. Esta retícula base la conforman 4 ladrillos u 8 medios pies. Y a partir de ella comienza la magia: son normas que se le imponen al habitante con las que poder trabajar en conjunto y participar. Se le pide que imagine estos lugares y se fuerza una naturalidad casi primitiva de lo que a este le transmiten los espacios. Como todo está modulado se pierde el miedo a lo absurdo y se puede permitir la fracción, el quiebro y la irregularidad, pues hasta dentro de estos términos todo atiende a un orden ulterior. Es dentro de esta genialidad compositiva el único lugar en el universo humano donde se puede encontrar el sentido de lo caprichoso desligado de la forma orgánica, surgiendo así la paradoja de que no hay dos habitaciones en el conjunto iguales, y a su vez todas atienden a una lógica más humana que funcional, y encontrando un punto de inflexión en la dualidad postmoderna entre la *Razón Individual* y la *Razón Instrumental*.

La siguiente parada en nuestro viaje desde el universo microscópico al macroscópico, la compondría la estructura; *Dom-ino*, esquelética, como no puede ser de otra manera, heredera de las enseñanzas modernas se disocia del cerramiento como huesos de la forma humana. Esto evidentemente genera el imprescindible modelo de planta libre que permite la participación. El orden modular macroscópico (estructural) se rige por ejes verticales puntuales metálicos y equidistantes en la dirección predominante de cargas y planos horizontales, como losas macizas de hormigón armado. Es probablemente la escala en la que más se aprecia dicha modularidad, pues la estructura requiere de una lógica unificadora.

Los huecos de fachada de la misma manera parecen casuales bajo el punto de vista del observador: una disparidad dimensional de carpinterías son utilizadas, en las posiciones

más variadas. No atienden a una distribución aparentemente lógica, pues no se rigen por una composición unificadora sino más bien a un deseo del edificio por distinguirse o ganar una personalidad propia. Quiere ser tan persona como sus habitantes, que sueñan con pasar por el mundo y la vida como únicos, especiales y singulares. Pero sí, existe la composición. Cada ventana se encaja dentro del módulo de 10 cm y atiende a unas reglas del juego como cualquier humano.

La fachada norte, coincidente con el acceso al edificio, las comunicaciones verticales y estancias discretas (aseos, y cocinas) se cierra y se protege. Del frío, de la exposición y de la visibilidad. Las ventanas son pequeñas y situadas en altura, las necesarias para ventilar y dotar de luz. La fachada sur en cambio se abre a la pradera, a la luz, a la necesidad del usuario de habitar la naturaleza. Las ventanas son grandes, su filosofía buscar la máxima superficie iluminada para captar cada rayo de sol. También existen diferencias sustanciales en planta alta y planta baja. En el nivel superior es donde se localizan las habitaciones de los residentes, de este requerimiento, los vidrios se convierten en algo más discretos. A pesar de su aparente caos la fachada es pura sinceridad.

Para unificar este desarrollo refinadamente modular resumimos la distribución reticular de la siguiente manera (de escala macroscópica a microscópica): Primero hablamos de ejes primarios estructurales, donde se aprecia más claramente el orden, conformados por dos módulos compositivos. Los módulos compositivos distribuyen a una escala inferior las diferentes dependencias arquitectónicas en rasgos generales relacionando la estructura con la materialidad del conjunto; pero es necesario que sean concretados por los 5 submódulos que determinan la dimensionalidad general de los espacios. Estos submódulos a su vez se vuelven a fragmentar en la unidad mínima de medida que es el ladrillo, rectangular y compuesto por dos medios pies. El ladrillo determina la dimensionalidad de los elementos más pequeños y permite la riqueza de las carpinterías.

Un eje estructural lo conforman 80 partículas de medio pie (40 ladrillos), dos módulos generales y diez submódulos. Un módulo general son cinco submódulos o 20 ladrillos. Y un submódulo o elemento 4 ladrillos u 8 medios pies. Arquitectura que habla de partícula subatómica, átomo, molécula y compuesto.

Ante tal alarde en coordinación modular, surge la pregunta evidente: ¿qué ocurre con aquellos elementos o geometrías difícilmente encajables en estos términos? ¿qué ocurre cuando entra en conflicto un orden modular con otro que no lo es? Este dilema se resuelve fácilmente con otro gesto maravilloso: asumir el uso de elementos que amortigüen y difuminen el paso de la ortogonalidad al mundo natural. Un ejemplo claro es la unión que se ejecuta da entre la cornisa y las ventanas. Para asumir este déficit sin estropear la lógica de fachada, la solución más evidente pasa por encajar en el hueco en conflicto una plancha de aluminio: fácilmente maleable, que asume la carga de la ruptura y que a su vez no estropea la unidad reticular. Este gesto, que puede parecer evidente no lo es, y se convierte a modo de *object trouvé* en la esencia que une el prefabricado industrial globalizador, con la construcción artesanal y comunitaria.

En el mundo del prefabricado existe un gran problema y es que por lo general los elementos industrializados solo funcionan dentro de su propio sistema y no son compatibles con otros. La forma de resolver la unión de las ventanas con la cubierta es de suma importancia, pues nos introduce a la manera que encuentran Simone y Lucien Kroll para acoger la unión del mundo euclídeo con el mundo tangible. Es simplemente un gesto y no es excesivamente relevante. Más aún, se podría haber resuelto de cualquier otra manera. Pero de cara a la ejecución de *la Mémé* resulta imprescindible porque se convierte en el punto de unión y coordinación entre el proceso participativo y el proceso industrializador. Es el nexo conector de la artesanía y el prefabricado o la aceptación de un mundo mecanizado que tiende la mano al hombre porque el uno no

es sin el otro. Tolerar durante el proceso industrial elementos maleables *in situ* implica el reconocimiento de que la industria no puede fabricar en cerrado, sino que ha de aportar los medios para su posible versatilidad formal. El remate de las ventanas es no solo un gesto bonito, sino un desafío a un mundo que grita de temor por el desesperado avance de la industria. Ésta ha venido para quedarse y mientras perduren sentimientos en los hombres, hemos de luchar por no perder nuestra humanidad.

*“Aquellos sistemas constructivos, derivados de modelos, a su vez resultantes de procesos de prefabricación pesada, se describen erróneamente en ocasiones como componentes abiertos. Nada más lejos de la realidad, éstos solo encajan con otros de su mismo tipo y por tanto solo son abiertos en el conjunto del sistema. Una política más responsable presupone, en primer lugar, la voluntad de una organización industrial de la producción y, en consecuencia, de una red de utilización y comercialización aleatoria y no vinculante. Sólo entonces el producto fabricado entrará en el mercado abierto, coordinará sus dimensiones y tolerancias y ya no tendrá que obedecer a las descripciones tradicionales de los materiales, sino a las normas de rendimiento y longevidad: lejos de los pabellones y los sistemas.”*

(Kroll 1986, p. 2)

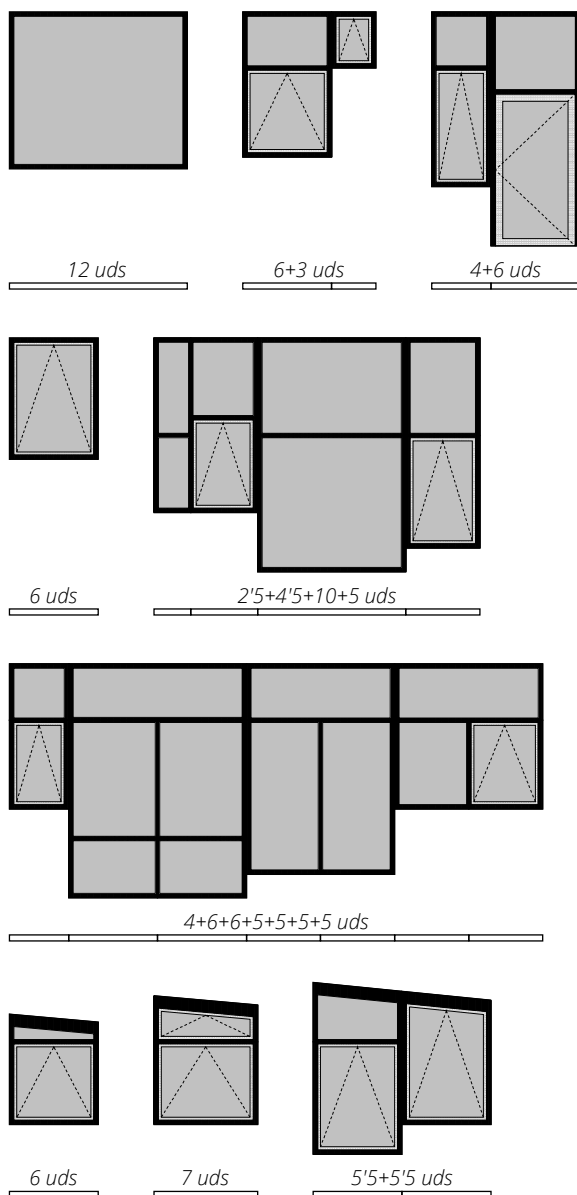


Figura 16. Elaboración de autor.  
La Maison Familiale. Despiece de algunas carpinterías.  
Plano a escala 1:100

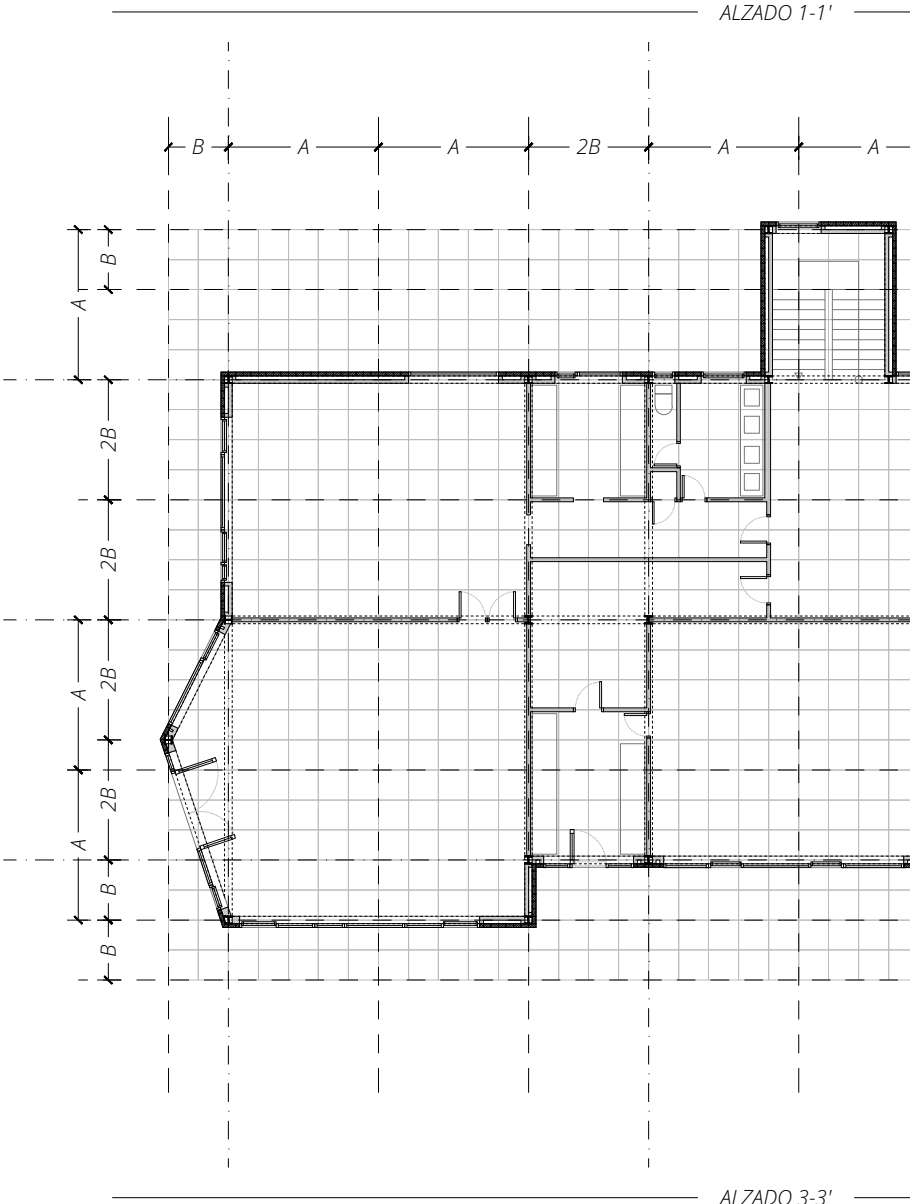
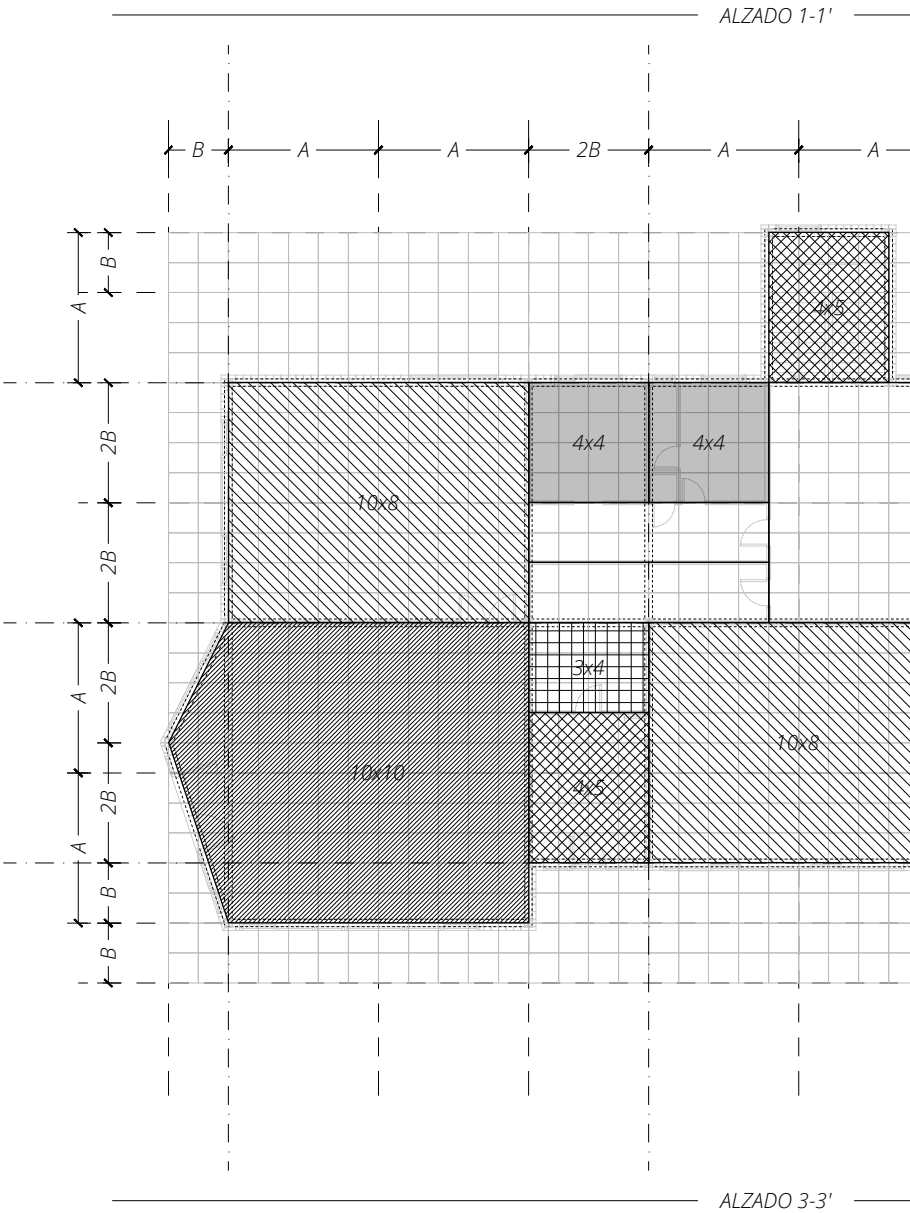






Figura 17. Elaboración de autor.  
La Maison Familiale. Distribución Planta Baja.  
Plano a escala 1:200



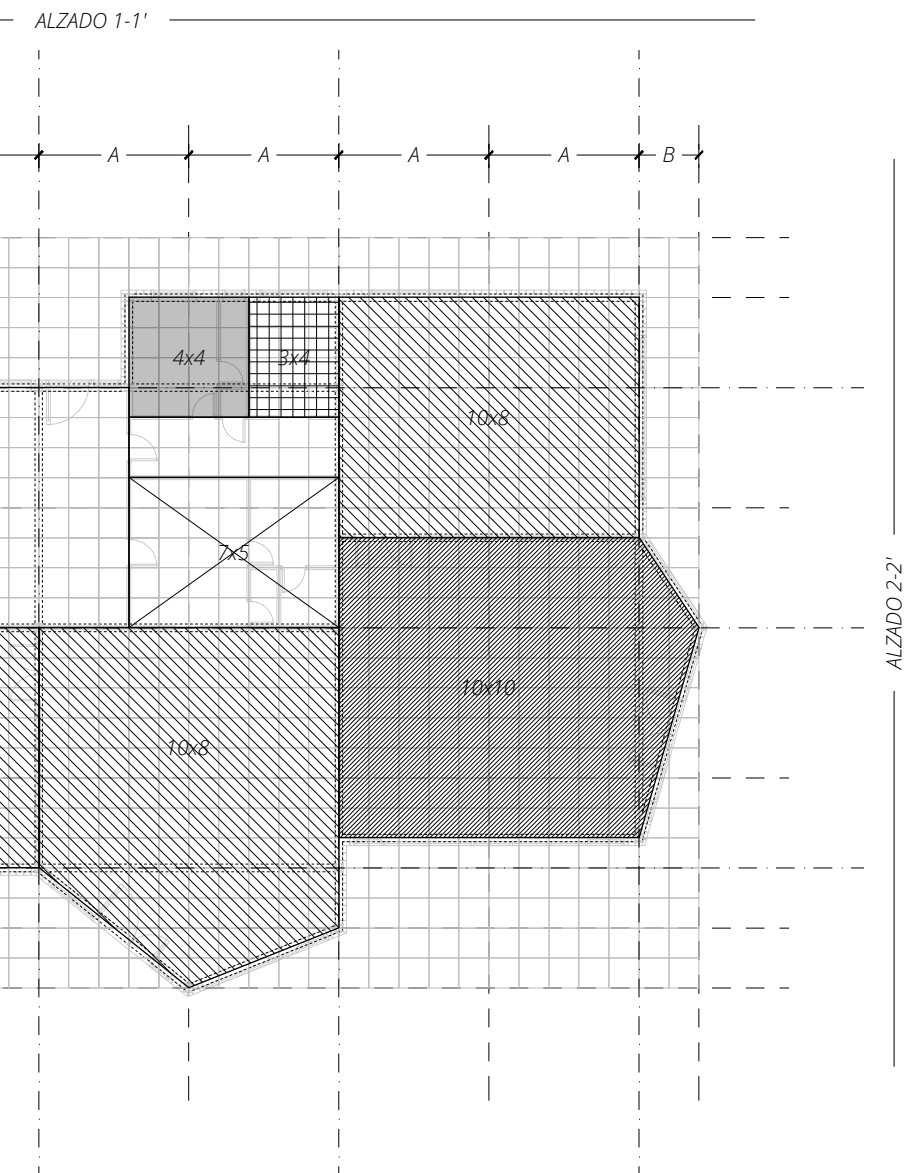
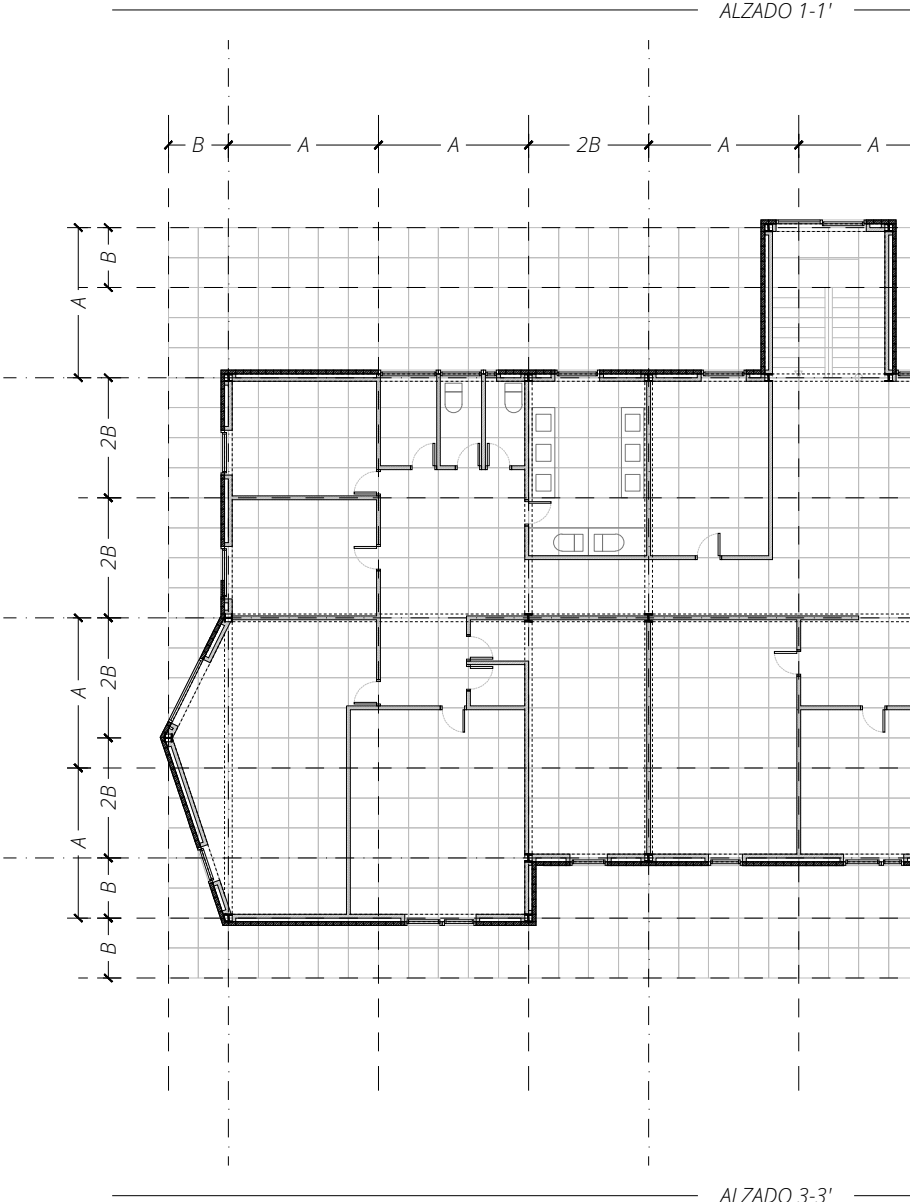
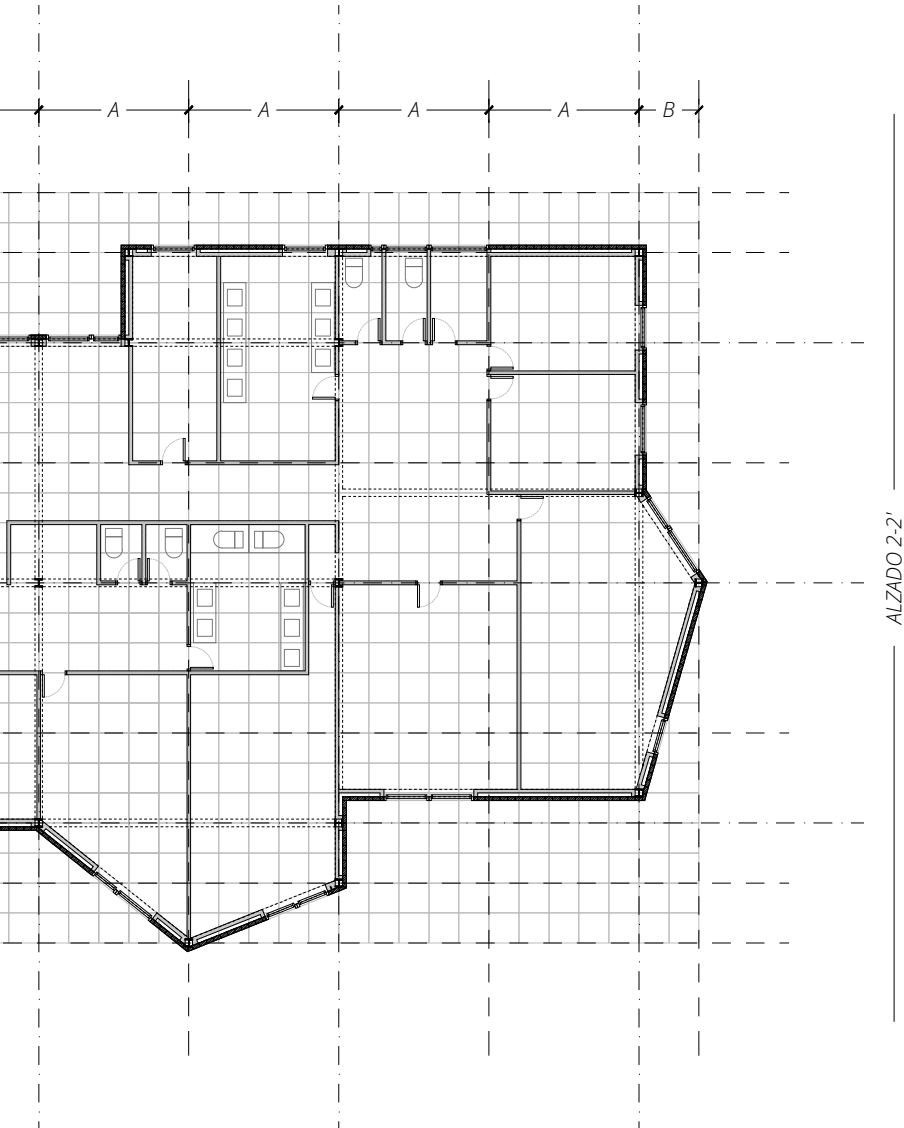


Figura 18. Elaboración de autor.  
La Maison Familiale. Esquema de Planta Baja.  
Plano a escala 1:200

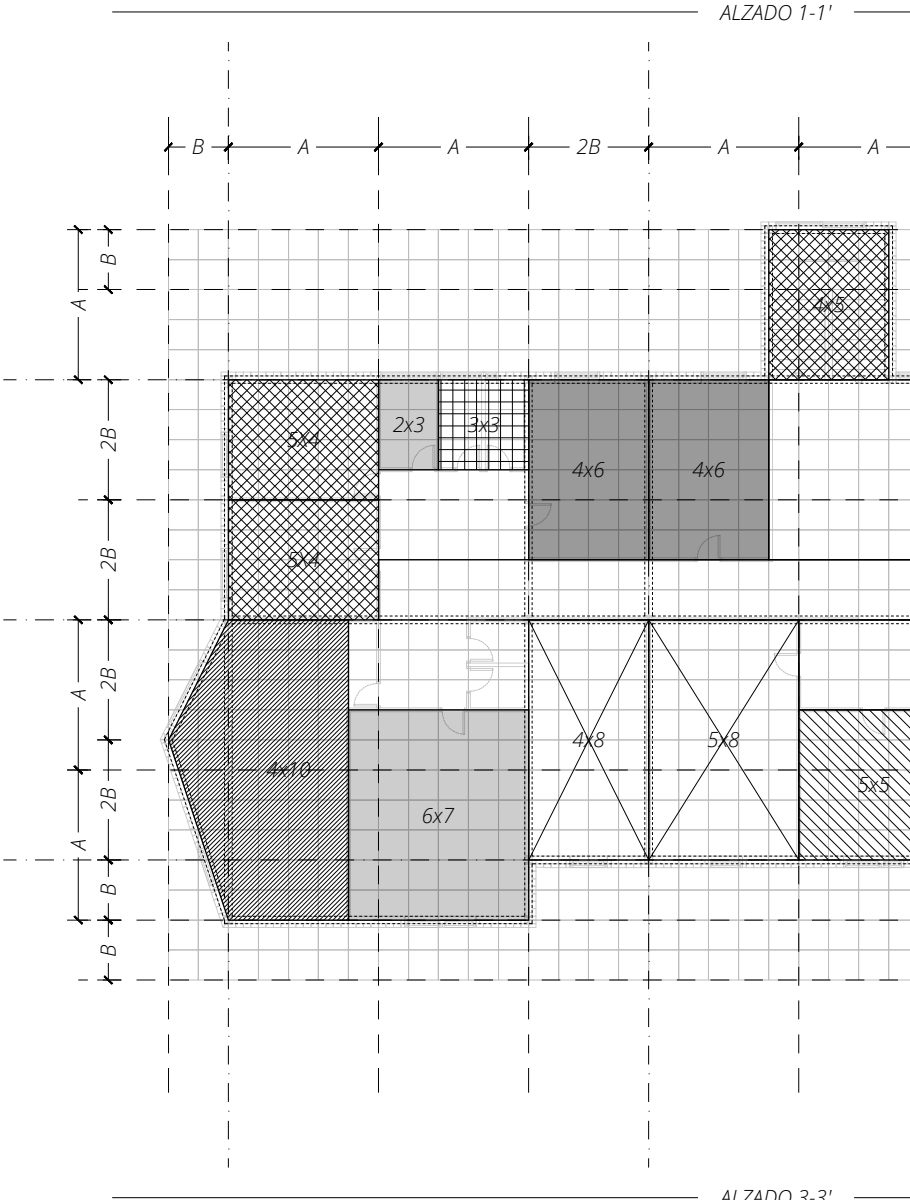


ALZADO 1-1'

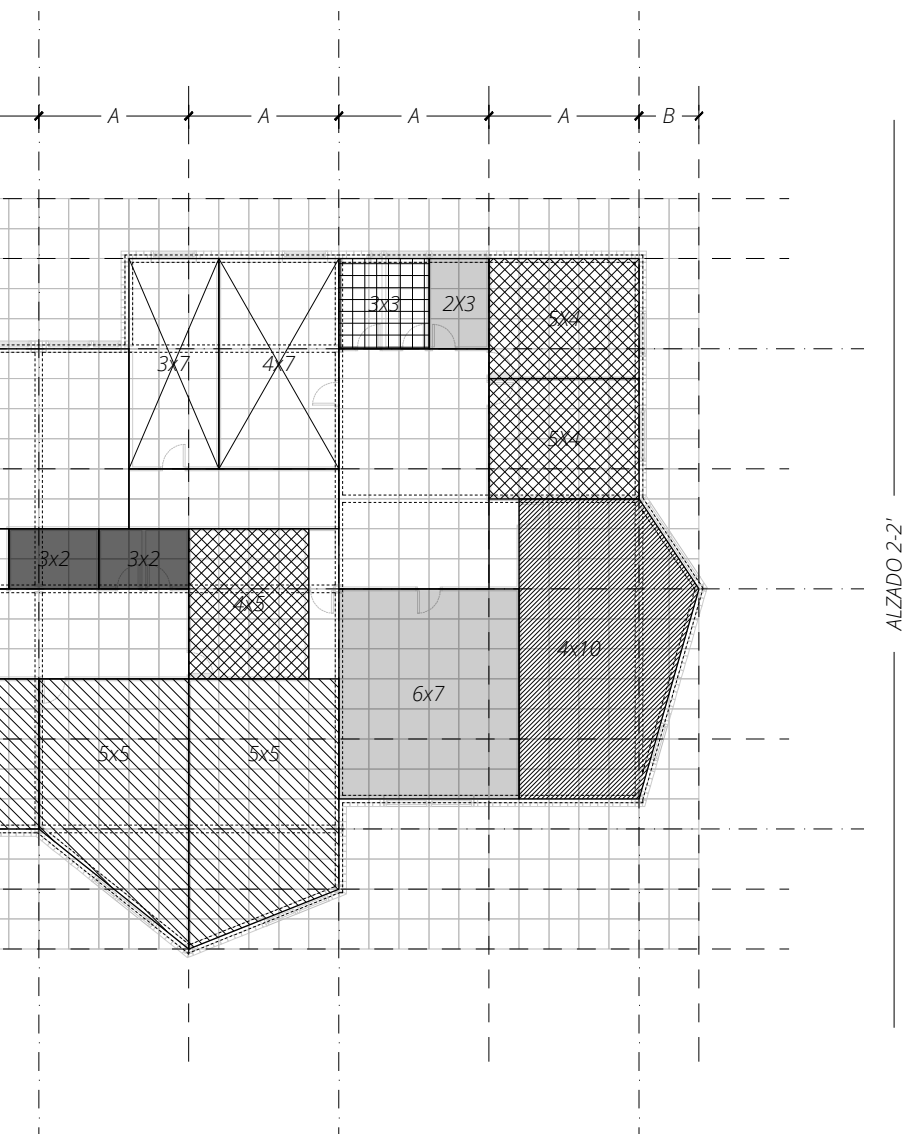


ALZADO 3-3'

Figura 19. Elaboración de autor.  
La Maison Familiale. Distribución Planta Alta.  
Plano a escala 1:200

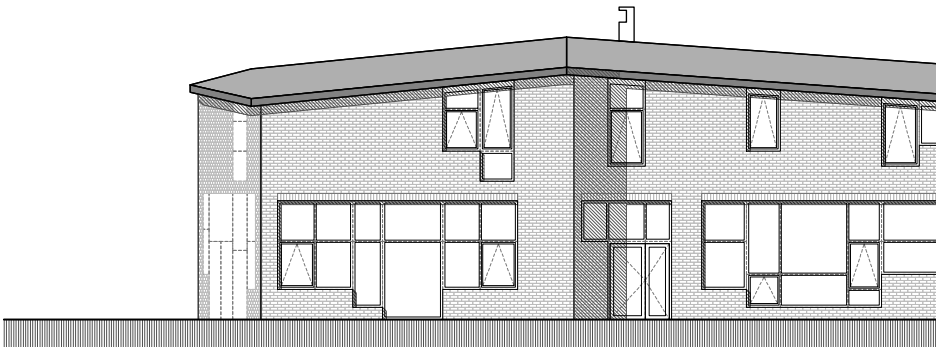
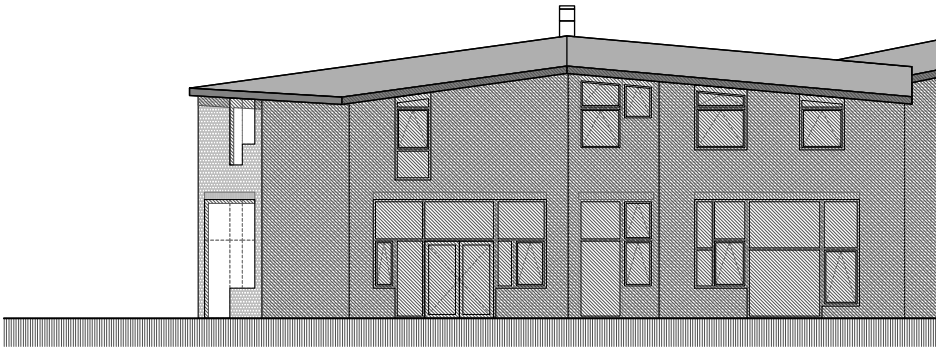
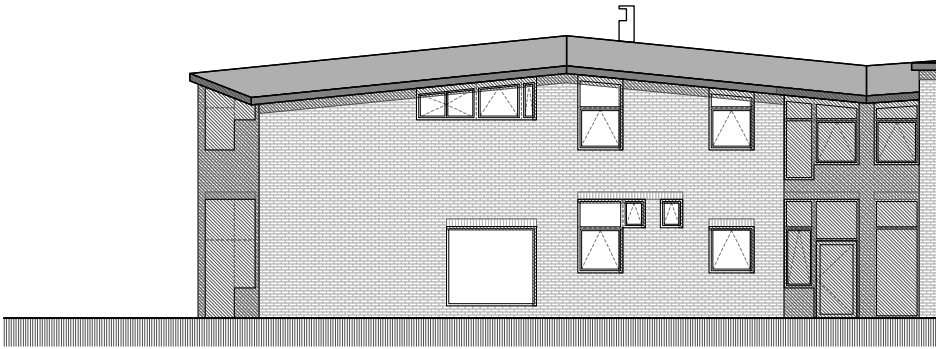


ALZADO 1-1'



ALZADO 3-3'

Figura 20. Elaboración de autor.  
 La Maison Familiale. Esquema Planta Alta.  
 Plano a escala 1:200





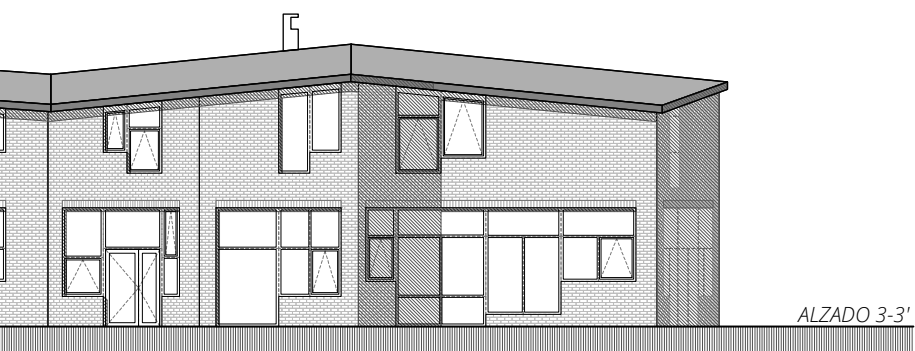
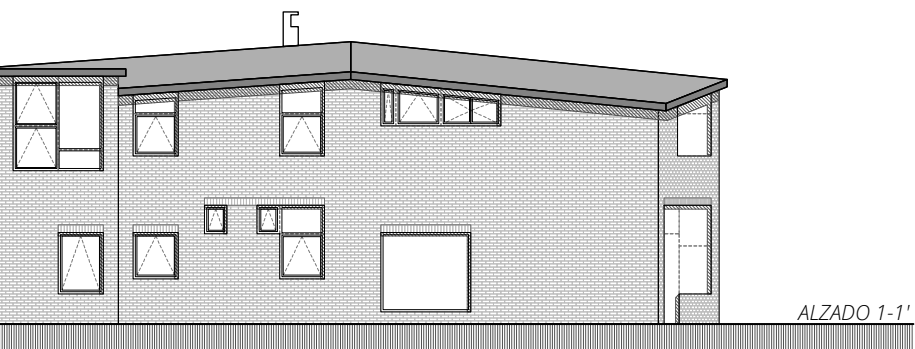


Figura 21. Elaboración de autor.  
La Maison Familiale. Alzados.  
Plano a escala 1:200

## **PREFABRICADO.**

**(tema II, definición)**

*“Enfrentados a problemas complejos, tenemos la tendencia a intentar simplificarlos si no podemos superarlos. Esto es una provechosa estrategia cuando se trata nada más que de problemas técnicos, pero cuando las necesidades humanas sociales y psicológicas son sobresimplificadas, el resultado es una degradación de la vida humana.”*

(Habraken 1975, p.8)

Desde sus primeras inmersiones en el mundo de la edificación, es notoria la importancia que cobra el entendimiento y análisis del proceso industrial en el desarrollo de intencionalidades de los Kroll. Con una clarividencia extraordinaria entendía Lucien desde una edad temprana los problemas a los que se enfrentaba y enfrentaría la industria, la manufactura de los elementos de la construcción prefabricados y su posterior introducción en el mercado. Motivado por una necesidad de cambio de paradigma en las dinámicas industriales, se introdujo en algunos proyectos de sistemas de prefabricado locales; de esta forma Simone y Lucien aspirarían a alcanzar un desarrollo tan propositivo como teórico. Cabe hacer hincapié en este hecho: los Kroll se convertirán en autores con una densidad parecida en lo artesanal y en lo intelectual, una característica remarcable y reseñable en una época en la que edificar (tras lo Moderno) se convierte en un acto altruista. Cualquier posicionamiento práctico resultaría ser un signo de doblegamiento a lo establecido, insuficiente y criticable y por eso una gran cantidad de autores se quedan en el plano de lo ideológico.

*“Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie.”*

(Adorno 2018, p.7)

Es en 1966, durante una colaboración en un proyecto de desarrollo urbano para la construcción de grandes masas edificables en Namur (se requería construir la friolera de dos bloques mensuales), cuando comienzan a intuirse los patrones ideológicos que elaborarán Simone y Lucien a lo largo de su carrera. El proyecto, que implicaba el desarrollo de prefabricado pesado de hormigón para el cerramiento de estos edificios, iba a ser manufacturado en un pequeño taller (poco acostumbrado a esta envergadura de producción) que disponía de una mesa vibradora. Se requiere la colaboración de los arquitectos (S&L) para una mejora conceptual y, por ende, de rendimiento. Rápidamente identifican los problemas en los que incurren, similares a los problemas en los que caían todos los fabricantes de prefabricado:

*"[...] o bien repetían el modelo ya conocido por las casas comerciales sucesivamente (cuando el cliente estaba demandando diversidad y flexibilidad formal), o bien se agotaban a sí mismos ideando una infinidad de moldes que solo podrían utilizar una única vez."*

(Kroll 1986, p. 33)

La prefabricación pesada arrastraba desde hacía varias décadas un problema de concepción que, debido a la velocidad del mercado, la demanda en la producción, quizá la costumbre y la asimilación de una sociedad poco formada en lo estético, no había tenido tiempo para ser reformulada. Por un lado, el acabado de la arquitectura industrializada era excesivamente brutalista y nada flexible: paneles lo más grandes posibles diseñados con una coordinación dimensional milimétrica que no permitía lugar a modificaciones en obra. Por otro lado, las soluciones constructivas lastraban una serie de problemas técnicos que pedían a voces una reformulación: los puentes térmicos no resueltos, las dilataciones del material malamente previstas, el aislamiento acústico pobre; como resultado, uniones abiertas y permeables.

*“Son siempre las mismas juntas las que fallan, los mismos elementos repetidos sin fin, el ritmo implacable que engulle la construcción resulta en una alienación nunca superada. Nosotros los arquitectos, nos limitamos a escoger los colores y somos bien pagados por nuestro silencio cómplice. [...]”*

*[...] Si trascendiésemos estos umbrales industriales, si la carrera de los fabricantes por obtener el monopolio de la producción de cada elemento de la edificación fuera extirpada de la esencia industrial, obtendríamos un rango más amplio de productos sobre los que elegir y consecuentemente más oportunidades para coordinarlos.”*  
(Kroll 1986, p. 30)

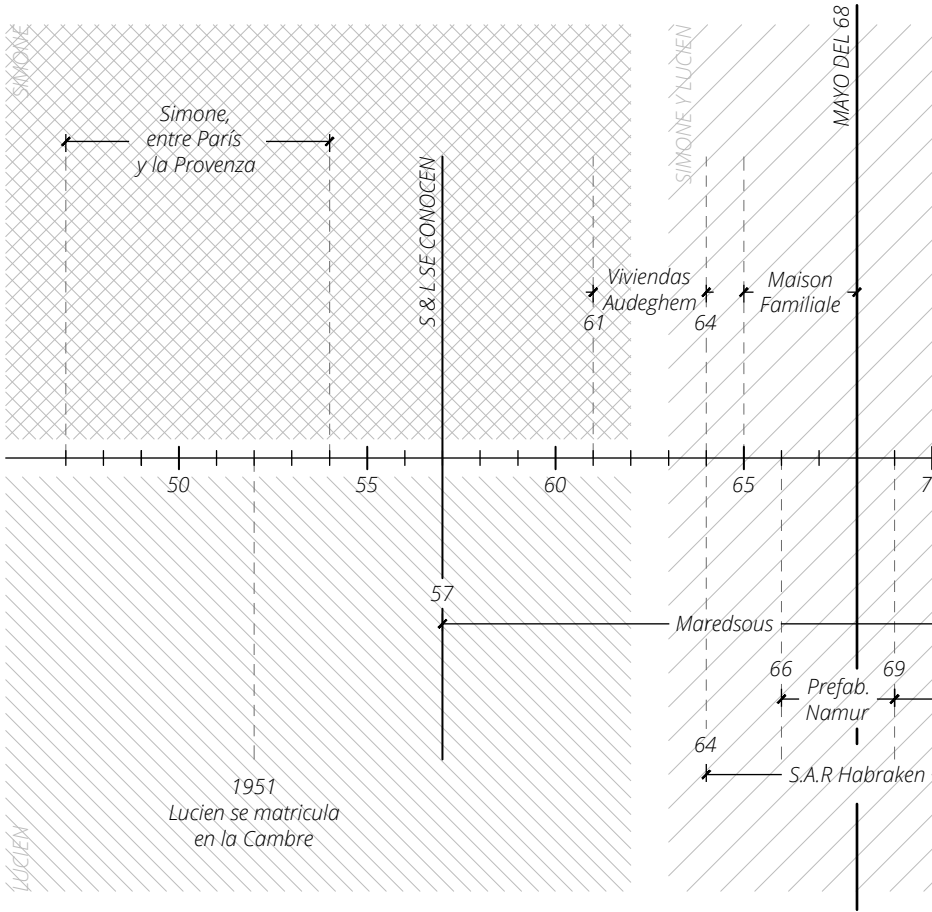
Llegados a este punto y muy conscientes de los errores del prefabricado; Simone y Lucien se plantan de cara a cuestionar estos estándares por medio de la reformulación de nuevos criterios. Para el proyecto urbano masivo de Namur, los Kroll ya han asumido que la clave de este paradigma reside en el tratamiento que se les otorga a las juntas, ya no solo como solución a un problema de estanqueidad, sino de coordinación dimensional y posibilidades formales. La junta ha de ser el elemento que absorbe las irregularidades geométricas y no puede suponer un régimen estricto. Por este motivo, se propone la creación de moldes reutilizables con cantos deslizantes y posicionables en una gran cantidad de configuraciones, ajustando su tamaño a los requerimientos del diseño estructural. Se tendría en cuenta el espacio vital de los elementos con susceptibilidad a entrar en conflicto con el prefabricado: pilares, vigas, dinteles y otros paneles. E incluirían recajeos en los bordes superiores y laterales (según sus requerimientos particulares) para evitar estos problemas.

Esta actitud nos resuelve el dilema por la coordinación dimensional desde el propio taller. La mentalidad productivista, clásica, aboga por la unificación de todas las complejidades en un solo elemento (panel), permitiendo la aceleración de los tiempos de procesado y abaratamiento

de costes. Esta postura solo puede ser contemplada por procesos industriales estrictos, cerrados y ultra-definidos; requiere de moldes rígidos que no son capaces de asumir necesidades dimensionales particulares y ante una demanda fuera de lo habitual, encarecen completamente el proceso. En cambio, la propuesta introducida por los Kroll, a pesar de demandar una mayor complejidad en el desarrollo de las molduras, un posible encarecimiento de costes en taller, una menor exactitud en obra; permite un gran abanico de posibilidades y un consecuente ahorro económico a medio plazo. El hecho de que el m<sup>2</sup> de cartón yeso sea más barato que el m<sup>2</sup> de hormigón no significa que las cubiertas de las viviendas vayan a ser ejecutadas en cartón yeso, pues a la larga estaríamos incurriendo en grandes sobrecostes y una obsolescencia innecesaria.

Desafortunadamente este planteamiento industrial para Namur nunca llegará a ser puesto en práctica pues el inversor y director del proyecto muere antes de que éste salga a la luz.

Debido a esta ruptura, no será hasta 1971 cuando nuevamente se abra una puerta a Simone y Lucien para poner en práctica sus ideas en la abadía de Maredsous; un centro religioso influyente en Bélgica que contaba con una larga tradición artesanal y para el cual habían estado haciendo trabajos a lo largo de diez años. Dicha experiencia en diferentes artesanías atraía a una gran cantidad de alumnos que la abadía no podía asumir y urgió transformar unos antiguos establos en talleres de arte de una forma barata y rápida. Para ello se utilizó un modelo industrial planteado por el holandés N. J. Habraken en sus investigaciones para la S.A.R.



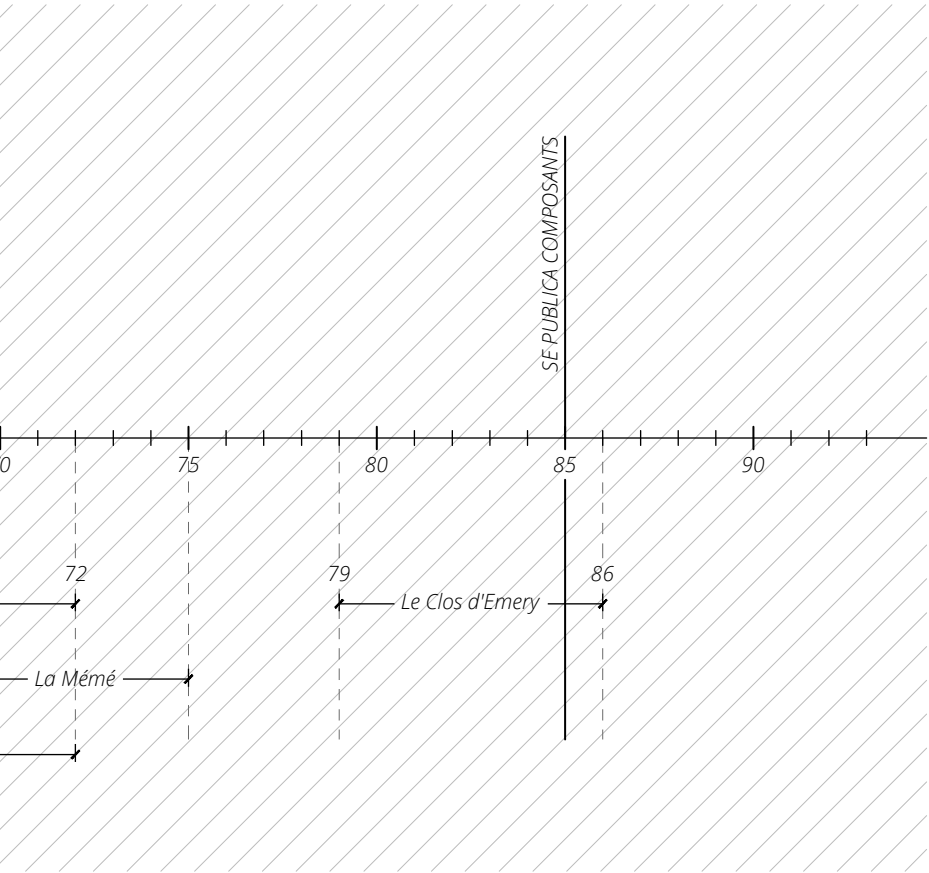


Figura 22. Elaboración de autor.  
Reconstrucción temporal de los hechos.

## **STICHTING ARCHITECTEN RESEARCH.**

**(tema II, antecedentes)**

Como hemos postulado en diversas ocasiones: los años 60 suponen toda una revolución estructural en Europa y especialmente en el norte del continente. Durante esta época convulsa, surge un profundo interés por las cuestiones humanas; las crecientes políticas progresistas y los gobiernos socialdemócratas se imponen ante un continente destruido por las ideologías radicales que a mediados de siglo acarrearán un *shock* inadmisiblemente para sobrellevar el día a día. La postguerra constituye un cambio tan traumático, sustancial y profundo que afecta a todas las esferas sociales, a todos los saberes humanos y a todas las realidades establecidas, requiriendo un replanteamiento total de cada una de ellas.

Las relaciones que tradicionalmente ha establecido el hombre con respecto a la ciudad suponen unos cánones desfasados y extremadamente maquinistas para la llamada angustiosa de la vida por recuperar un sentido de la humanidad perdido en los escombros de los bombardeos. El aumento de familias sin acceso a una vivienda digna y la puesta en valor de estas demandas se multiplican por Europa, imponiéndose como requisito de primera necesidad. Holanda, se convierte en uno de los principales escenarios para esta reconversión medular del hábitat y se constituye a nivel estatal la *Stichting Architecten Research* (S.A.R. o Fundación para la Investigación Arquitectónica).

*“No es casual que Holanda sea el escenario de esta experiencia. Con una larga tradición de gestión pública de la construcción de viviendas basada en el temprano establecimiento de estándares para la obtención de ayudas y una organización centralizada de la industria de la construcción, sus condiciones geográficas determinadas por la escasez de suelo disponible, donde la vivienda aislada*



*es la excepción; hacen de Holanda el laboratorio perfecto para cualquier investigación sobre la vivienda de alta densidad."*

(Colmenares 2010, p. 2)

La crítica industrial que realiza la S.A.R. nace del entendimiento y rechazo a la solución institucionalizada que se otorgó a los problemas de hacinamiento durante la época vanguardista por medio del sistema *Slab House*. Este modelo revela una vieja historia obsoleta promulgada por el CIAM de 1930 o la carta de Atenas (1934). Un trasfondo moderno parcialmente inadmisble por contraponerse a una nueva redefinición de los valores sociales primarios.

*"El edificio de apartamentos Bergpolder<sup>2</sup> en Rotterdam será el primero de los bloques de vivienda social en altura. Liberando más del 50% del solar disponible, se convierte en el mejor ejemplo de uno de los tipos más característicos de esta nueva visión de la construcción de la ciudad: el Slab House o bloque laminar, defendido por Gropius en el CIAM de Bruselas. La agrupación de estos bloques laminares será ahora la que determine la forma del espacio público. [...]*

*[...] Pero los efectos que la segregación de usos provocaba en la construcción de esta nueva ciudad nunca fueron tan visibles como en el barrio de Bijlmer, construido en la década de los 60. Con sus bloques de planta hexagonal sobre pilotes, es el ejemplo de un desarrollo urbano pensado bajo una -ilusión de consenso- que demostró ser un fracaso con numerosos problemas de seguridad."*

(Colmenares 2010, p. 3)

La ideología moderna, quizá fue extremadamente idealista pues lo que se concibió como una solución de emergencia acabó por convertirse en la raíz del problema. La lógica detrás de la creación del S.A.R. como medida de intervención estatal

es evidente. Se escoge en este punto como director del proyecto a N. J. Habraken por su trayectoria en el estudio de la industria del prefabricado.

Tras estos hechos, observamos en paralelo, que la ideología del Lucien y Simone Kroll no supone un reducto aislado en Bruselas pues toda Europa reclama una humanización de los procesos industriales. Habraken será uno de los primeros activistas de este fenómeno poniendo encima de la mesa una propuesta tanto teórica como técnica.

*“Tomar posesión de un lugar no es lo mismo que tener la propiedad. Exige una acción por parte de quien lo habita. Con el objetivo de involucrar al hombre en la ocupación del espacio que ha de ser su hogar, Habraken propuso una completa redefinición de los papeles de los distintos agentes que intervienen en la construcción del alojamiento. [...]”*  
(Colmenares 2010, p. 3)

-Habitar- se convierte en la palabra clave de este planteamiento: una urgencia por recuperar la esencia que evoca a lo más primitivo del ser humano. Es sobre estas premisas que reclaman la toma de contacto del usuario con la arquitectura que habita, su implicación directa y emocional en el proceso de nacimiento del hábitat, cuando Habraken plantea la teoría del soporte como respuesta a una idea de extensión de las entrañas humanas sobre las decisiones que nos fueron arrebatadas con el paso del tiempo y que un día hicieron de nosotros animales.

*“Un soporte es una construcción que, no siendo ella misma vivienda, ni propiamente un edificio, es capaz de sostener las viviendas sobre el terreno. Permite que esas viviendas sean construidas, modificadas o demolidas independientemente las unas de las otras mediante paquetes de relleno (infill packages).”*

*La cuestión fundamental en la distinción entre soporte y relleno no es ni la forma específica de ninguno de ellos, ni la división temporal en 2 fases (obra y prefabricación) inherente al sistema, sino los niveles de control que el individuo y la comunidad tienen sobre cada parte.*

*En el diseño de soportes no existe una planta final de la vivienda. De un soporte no se puede evaluar más que su capacidad mediante la comprobación de todas las variaciones posibles. Un soporte desempeña el papel del terreno mismo. Es una construcción que provee de terreno en alto y que es permanente, como calles. Un soporte no es un edificio inacabado sino uno totalmente completo en sí mismo. El concepto de soporte nace de la distinción entre la prefabricación de las partes y la repetición del conjunto y constituye el primer paso hacia la definición de un sistema abierto en el que la vivienda colectiva pueda llegar a conformarse de forma específica.”*

(Colmenares 2010, p. 4)

Esta idea de esta disociación del soporte y la envolvente requiere a su vez de unas especificaciones técnicas, de unas características geométricas y de una definición de tolerancias que desahoguen las incongruencias de coordinaciones geométricas entre los diferentes sistemas de estandarización, que han de ser coordinadas por la figura del arquitecto.

El sistema propuesto por la S.A.R. unifica todas las medidas en el sistema decimal (tal y como venimos apreciando en los desarrollos que llevan a cabo los Kroll paralelamente). Las reglas de este sistema se definen en una malla de módulos de (10+20 cm) sobre los que se efectúa el posicionado de elementos y el espacio descontado para las tolerancias (Figura 23). Los elementos de cerramiento conceptualmente se ejecutan a eje estructural, pero esta malla permite toda la complejidad arquitectónica que el usuario o el diseñador consiga aportar.

La estructura por tanto, se construye con respecto a ejes referenciados en unidades de 30 cm (10+20) multiplicados por una unidad estructural constante (o no) que se establece en función de los dimensionados oportunos o requerimientos estructurales de resistencia y rigidez. De esta manera, tanto luces como soportes están embebidos dentro de la dimensionalidad que permite una flexibilidad de cerramiento con infinitas configuraciones facilitada por las juntas previamente definidas para ser tolerantes.

*“Habraken, especialmente atento a los peligros de pensar el concepto de soporte a la luz de ejemplos conocidos, rechazó la idea de una estructura indiferenciada, neutra. El mejor soporte es el que sugiere al individuo formas de ser ocupado.*

*Sin embargo, en un artículo publicado en Forum en el 64 Habraken utiliza el término “esqueleto independiente”, y emplea la metáfora de un aparcamiento o de un puente que aloja coches en movimiento para ilustrar la distinción entre “soporte” y “relleno”. Esto conduce a una errónea identificación ente estructura portante y soporte, que le perseguirá desde entonces en el desarrollo de su teoría.*

*Lo cierto es que, a pesar se enunciarse ahora por primera vez como una teoría general, ya a principios de los años 30, Le Corbusier había imaginado una situación similar para Argel, en la que la estructura soporte estaba ligada al trazado de las infraestructuras.”*

(Colmenares 2010, p. 5)

Si bien existe un rechazo profundo por parte de Habraken hacia considerar su sistema como Slab House, haciendo hincapié en estos términos; y a pesar de que el método planteado por la S.A.R. puede ser aplicado a cualquier tipología de edificio, los esquemas empleados se confunden muy fácilmente con el modelo *Dom-ino*.

Modelo de la S.A.R.  
para la unificación industrial prefabricado.

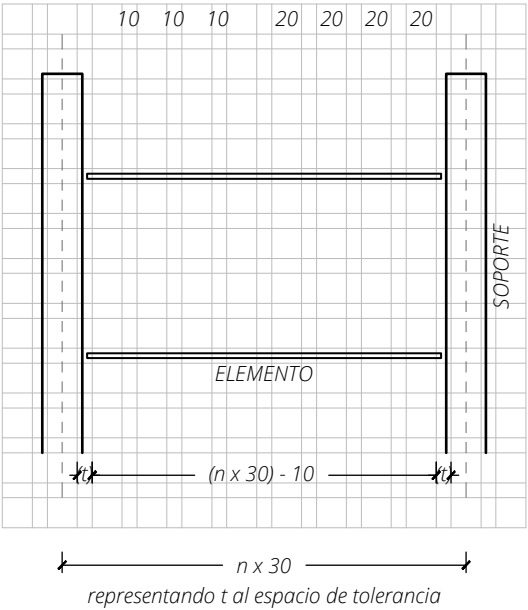


Figura 23. Elaboración de autor.  
Esquema conceptual del módulo de la S.A.R.  
Dibujo a escala 1:50

## **LA CLARIÈRE-MAREDSOUS.**

**(tema II, puesta en práctica)**

En el corazón de un bosque belga, a las afueras de Namur existe un centro de peregrinación benedictino que es conocido por todo el país por la disposición de sus clérigos al fomento de la artesanía. Por este centro religioso situado en medio de un paraje idílico, han pasado numerosos *craftsmen* en formación. Tienen una cerveza exquisita, un queso codiciado por los paladares más sensibles y en sus talleres se trabajan las cerámicas más elaboradas y características del país. La edificación del monasterio encargada a Jean-Baptiste Bethune se ejecuta entre 1872 y 1889 como culmen del *Gothic Revival* Belga y desde entonces, un canto sublime a la noche, que solo consiguen algunos arquitectos, impone un aura medieval sobre el conjunto.

Bajas unas escalaras al sótano donde un monje se asegura de que la leche de vaca esté fermentando correctamente; sobre tu cabeza se escuchan los graves de la voz de Antonio Lampecco que conversa sobre las posibilidades materiales de la escultura en cerámica. Algunas veces el mecanismo mercantil es capaz de envasar recuerdos en un frasco para vendérselo a los turistas. Simone y Lucien Kroll siempre entendieron este sentimiento de atemporalidad moral y se dejaron embaucar por una mentira que nunca fue tan real como el presente mismo: ellos son artesanía pura.

Para 1957, Lucien acaba de terminar sus estudios en *La Cambre*, y es en este momento cuando empieza a realizar pequeños trabajos de rehabilitación para la abadía de *Maredsous*. Con el paso de los años se gana la confianza del padre prior, posicionándose como coordinador patrimonial del conjunto. Es en 1971 cuando se requiere una ampliación para los talleres de artesanía utilizando como base las cuadras de las lecheras. El edificio debería respetar la arquitectura original para ampliarse en módulos cambiantes hacia el exterior. Se pretendía un pabellón expansible con el paso

de los años, permeable a las necesidades humanas y lo suficientemente maleable como para adaptarse a los cambios en los requerimientos de la enseñanza. Se da en el momento idóneo para poner a prueba y ensayar sus conocimientos teóricos sobre la industria del prefabricado, incorporando el sistema de la S.A.R. de Habraken como base compositiva del proyecto.

La forma que se encuentra para introducir el sistema holandés en la propia lógica de la edificación de los establos no puede resultar más mágica, elegante y oportuna. Todo converge de nuevo en la dimensionalidad del bloque cerámico belga; y es que las antiguas baldosas del pavimento de los establos ya formaban parte de esta idiosincrasia. Embebidas en rectángulos de 20x10 encajaban perfectamente con el módulo de la S.A.R., que siguiendo la fórmula  $(n \times 30)$  planteada por Habraken constituirían luces de 4'8 metros en el intereje del pilar. Los paneles de fachada, los huecos de ventilación y luz, la disposición de la tabiquería interior... todo se enbebe en múltiplos de 10. De nuevo se dan las posibilidades de que *el módulo para la participación nazca*, siendo primordiales estas medidas en el desarrollo de la arquitectura Kroll.

Podríamos pensar que es desquiciante esta concepción estricta de la coordinación, pero nada más lejos de la realidad. Simone y Lucien aborrecen lo cerrado, lo inamovible y lo rígido. El sistema es concebido (más por parte de la pareja que por parte de Habraken) de una manera tan sumamente abierta e incorporan un control tan preciso de las partes prefabricadas y las ejecutadas *in situ*, que sin quererlo surge. El muro tosco de ladrillo y el cemento cohabitan con el panel y el perfil de madera. (*Figuras 25-26*)

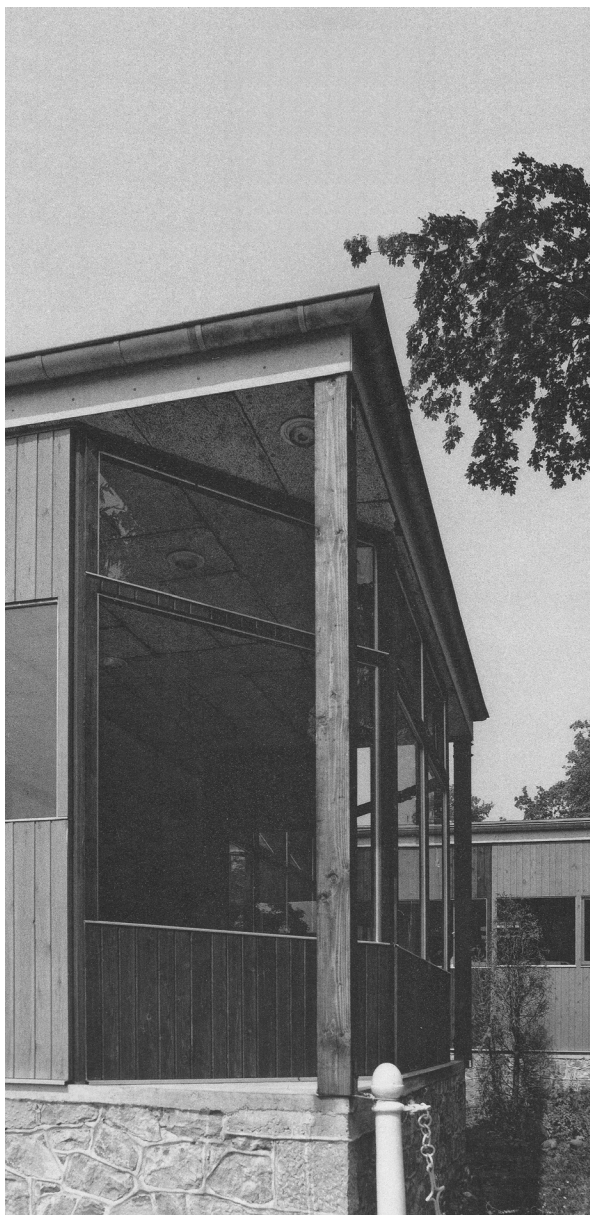
El panel está conformado por unidades estrictas de 10 cm, la materialidad, que en el caso Maredsous es de madera, se convierte en algo anecdótico o determinado por las características impuestas por la arquitectura del lugar, por condiciones regionalistas o incluso por pura estética. Las

carpinterías se incorporan en taller, bajo la premisa de encajar dentro de esas 10 unidades de espacio una ventana comercial lo más ajustada posible. Realmente da igual la medida del elemento a ocupar el hueco, pues se imaginan de soluciones de encaje entre ambos. Luego el panel se transporta de fábrica para ser colocado *in situ* y es aquí donde hay que resolver las uniones entre los paneles. No se trata de un sistema con partes milimétricamente manufacturadas, que han de estar bien colocadas desde la cimentación ya que si no se ejecuta exquisitamente el sistema falla. Por eso la arquitectura de (S&L) es más cercana a la construcción de un muro de fábrica que a montar un mueble de Ikea. Las uniones de los paneles en este sentido se parecen más al motero que forma las llagas del ladrillo que a los tornillos y tacos de la estantería. Para concebirlo como un mueble de Ikea, podríamos considerar otra escala: tomando el mueble como elemento y no como sistema. Una estantería que no encaja en la hornacina de tu habitación y que amplias con tablas que guardaste de una mesa vieja para aprovechar al máximo el espacio. Esa es la prefabricación de los Kroll, que se constituye desde su base recuperando las capacidades imaginativas del artesano.

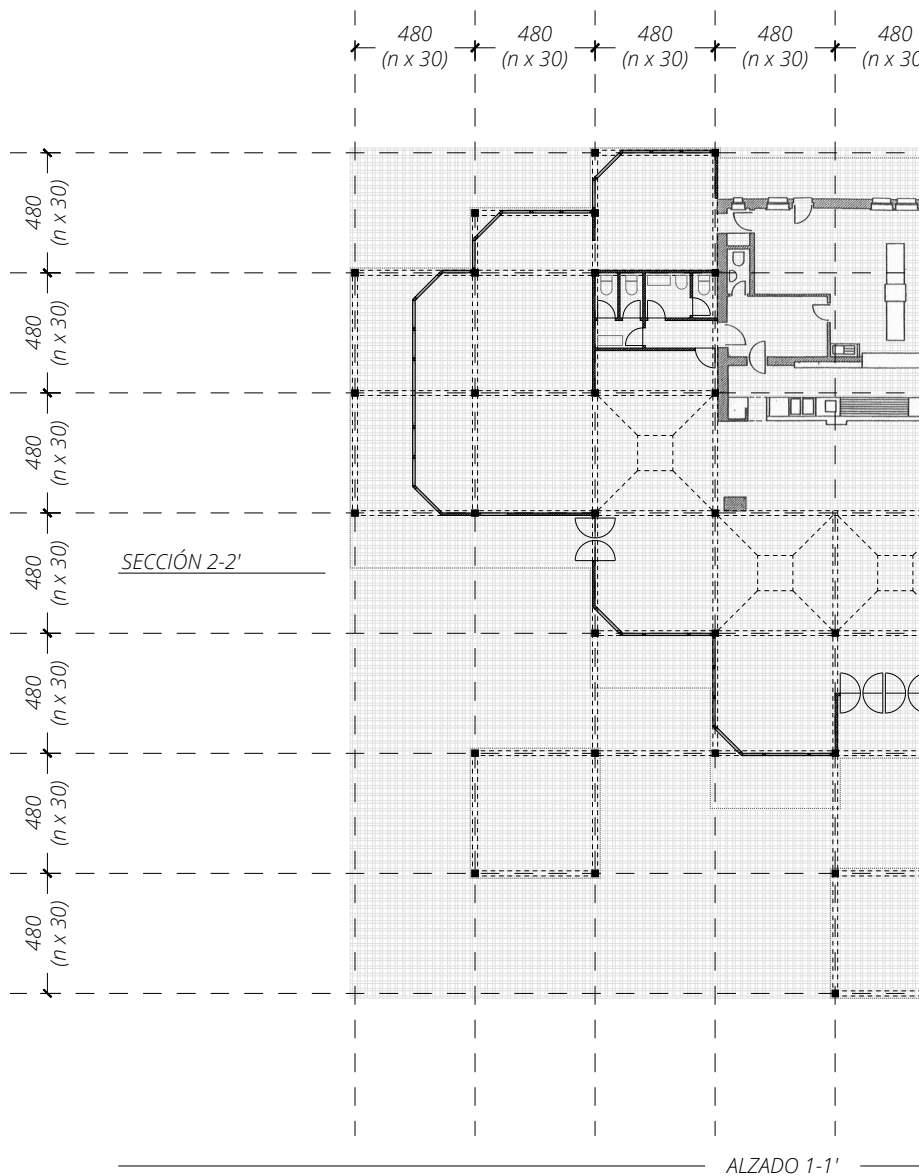
La Abadía de Maredsous se convierte así en el primer ejemplo tangible de las posibilidades del prefabricado pre-participativo. Pre-participativo, porque contempla en sí mismo una flexibilidad con la envergadura suficiente para incorporar las necesidades humanas cambiantes y porque se abre ante la posibilidad teórica de que la ejecución industrializada y la implicación del habitante en el proceso constructivo, lejos de ser actitudes contradictorias, son absolutamente compatibles y estrictamente necesarias para asumir la crisis del alojamiento desde una perspectiva humana.

La importancia de Maredsous trasciende a una respuesta técnica renovadora, se trata del laboratorio preciso para asegurar que la ejecución de *la Mémé*, y por lo tanto de una arquitectura industrializada con carácter artesanal y tectónico es factible.





*Figura 24. Bouchain 2013.  
Pabellón de talleres en Maredsous. Soportes, paneles y tectónica.*



ALZADO 1-1'

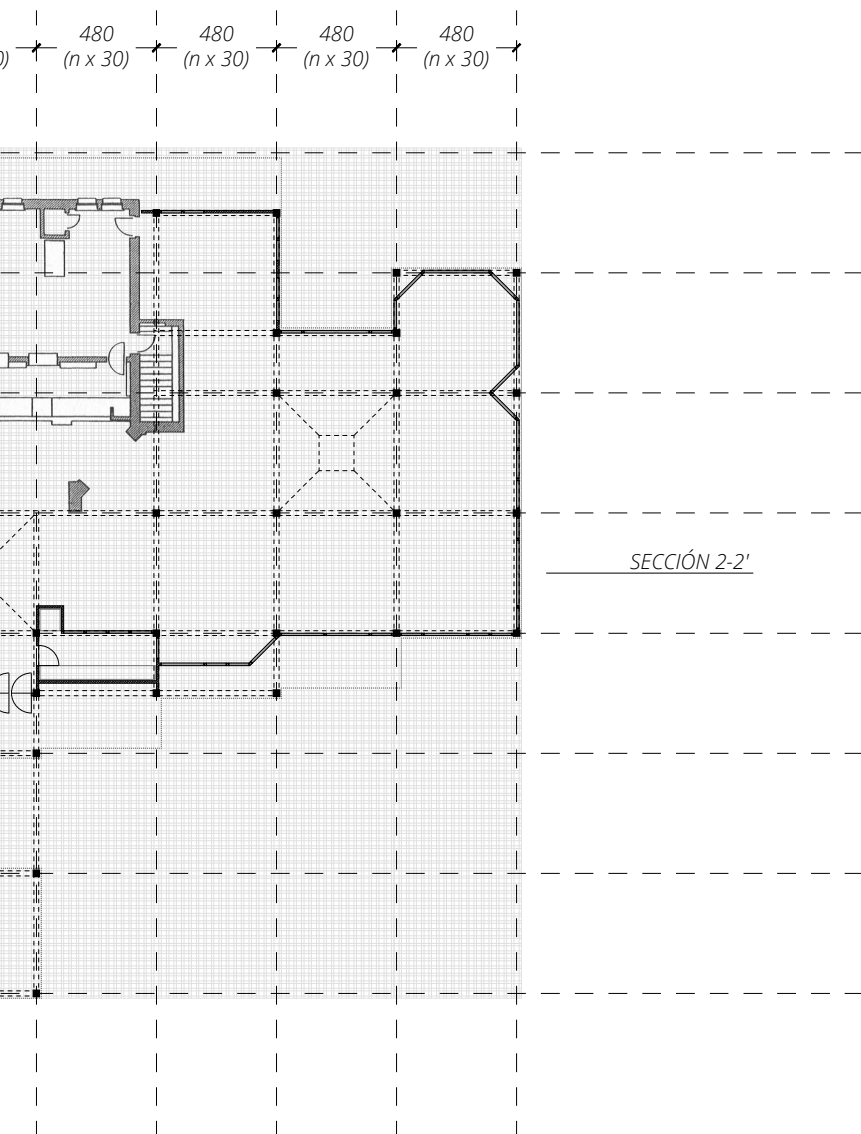
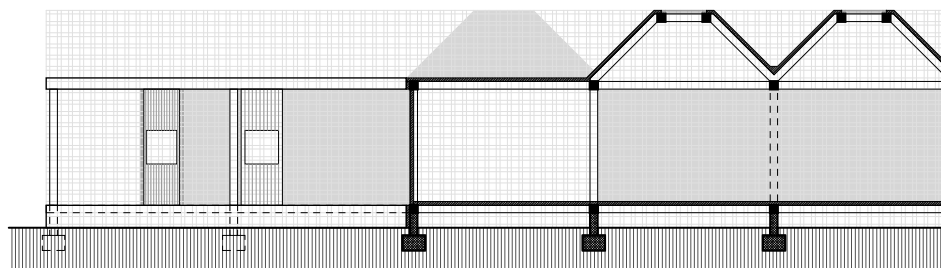
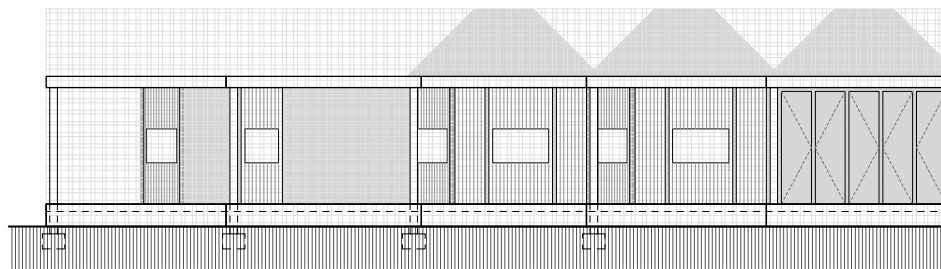


Figura 25. Elaboración de autor.  
Pabellón de talleres en Maredsous. Planta baja.  
Plano a escala 1:300



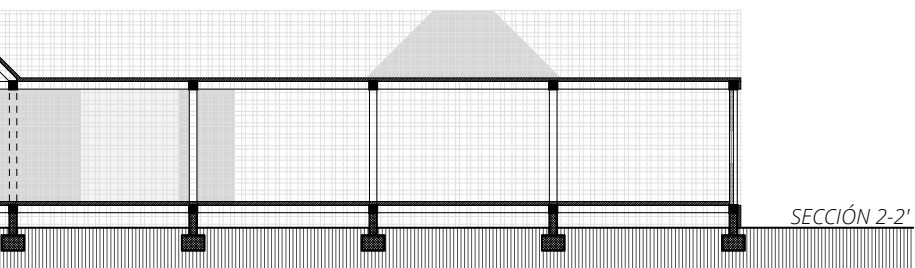
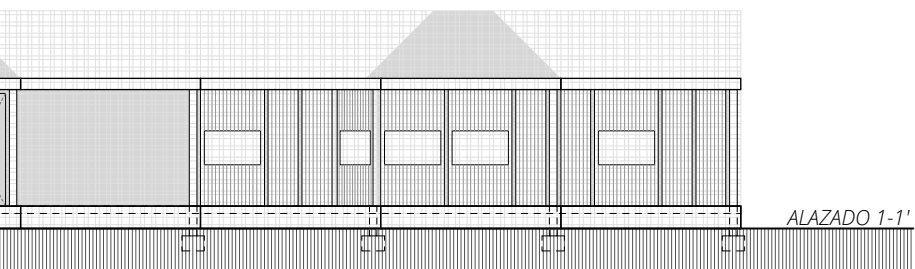


Figura 26. Elaboración de autor.  
Pabellón de talleres en Maredsous. Alzado y Sección.  
Plano a escala 1:200

## **HACIA UNA PURIFICACIÓN DE LA MALLA.**

**(tema II, revisión posterior)**

Previamente al desarrollo de *la Mémé*, se han condensado las reflexiones y ensayos oportunos como para que los Kroll tengan una capacidad lo suficientemente completa para descartar y profundizar en el diseño de soportes. Se llega a entender que la propuesta modular de la S.A.R. es excesivamente rígida y en ocasiones poco coherente con la crítica postmoderna. De cara a construir *la Maison Medicale (Mémé)* se reinterpretará la malla de Habraken bajo unos nuevos términos conceptuales.

Tal y como hemos visto, el desarrollo estructural que propone la malla de la S.A.R. se resuelve en las bandas de tolerancia de 10 cm adyacentes a un ancho fijo de 20 cm. Es en estos 10 cm (por cada lado) donde se concreta y establece la dimensión de la estructura. Lucien y Simone consideran improbable este suceso, prefiriendo optar por embeber los espacios de tolerancia dentro del propio módulo de 20 cm. Esta consideración implica por tanto que los paneles de cerramiento (o elementos) han de ser referenciados dentro del módulo de 10 cm, una propuesta a su juicio mucho más realista y coordinada con la lógica constructiva que el módulo holandés; que responde a una demanda ideológica.

*(Figuras 26-27)*

*“Nuestro deseo de perfección teórica nos lleva a veces a soluciones ideales impracticables o puramente decorativas. Siguen servilmente la imagen de la coordinación perfecta, que exige que todas las dimensiones técnicas se ajusten al módulo con precisión, pero esto sólo puede conseguirse en la práctica aumentando o disminuyendo el tamaño de los elementos industrializados hasta un grado inadecuado. Si se pueden forzar razonablemente los elementos de más de un metro a la dimensión más cercana divisible por 10 cm, no tenderán a ajustarse a un sistema basado en múltiplos de 30 cm. Del mismo modo, no se puede simplemente*

*engrosar un elemento de 15 cm a 20 cm por el bien del módulo. Un baño de 2'75 metros de largo puede reducirse fácilmente a 2'70 metros, pues se trata de un cambio de menos del 5%. La malla de 10 cm funciona bastante bien, mientras que la de 30 cm es desproporcionada porque exige más de un 10% de ajuste. El porcentaje exacto depende de los materiales, las técnicas, las normas de construcción y las prácticas locales. Un muro puede cambiarse de 15 cm a 16 con bastante facilidad (4%) pero no de 15 cm a 20 cm (25 o 33%). [...]*

*[...] Los fabricantes ya no se preocupan mucho por la coordinación modular: se limitan a seguir los cálculos y las normas establecidas. Aun así, sería necesario reajustar las técnicas o las normas para conseguir unas dimensiones verdaderamente normalizadas. Hace ya mucho tiempo que utilizamos elementos de todos los tamaños, y quizá esto represente una riqueza que merece la pena conservar. Este es otro ejemplo de la tentación de limitar estrictamente los tamaños de los productos; de dar demasiado poder a un sistema modular en lugar de esperar que simplemente ayude a que un gran número de productos variados en origen o propósito encajen sin destruir sus diferencias. No debemos estandarizar los elementos de construcción con más fuerza que los edificios a los que contribuyen o las viviendas que contienen: todo forma parte de la misma actitud. Sería mejor gestionar con delicadeza la inevitable diversidad de dimensiones técnicas (volviendo a medirlas cuidadosamente) que imponer una conformidad.”*  
(Kroll 1986, p. 115-118)

Reajuste de los Kroll para  
el modelo de la S.A.R.

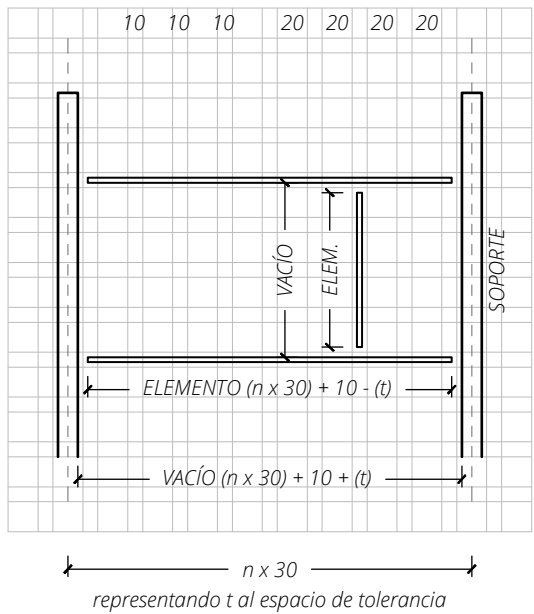


Figura 27. Elaboración de autor.  
Esquema conceptual del módulo de la S.A.R. reajustado por los Kroll  
Dibujo a escala 1:50



Superposición comparativa  
de ambos modelos.

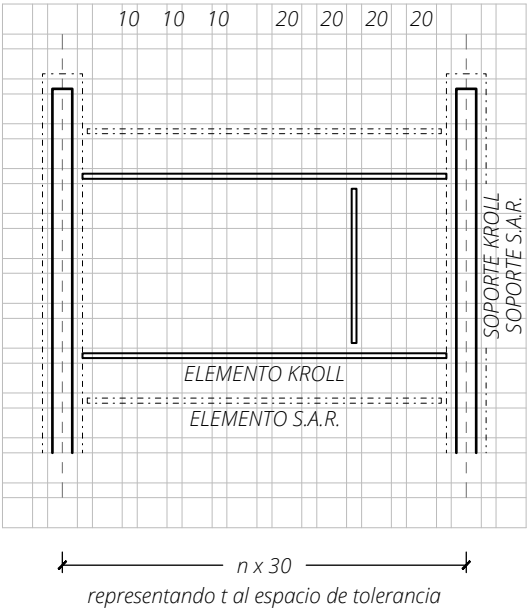


Figura 28. Elaboración de autor.  
Superposición comparativa de ambos modelos.  
Dibujo a escala 1:50

## **COMO PUEBLO MEDIEVAL.**

**(tema III, definición)**

*“Debe ser posible encontrar un método de construcción que permita el pleno desarrollo del hombre y la máquina. De la relación natural con la producción en masa.”*

(Habraken 1970, n. 148)

Me ha costado dos años entender que todas las imágenes y planos que he recopilado a propósito de *la Mémé* se correspondían con un todo. Desafortunadamente, la comprensión plena las leyes que convierten a este feto en especie humana, la agilidad con la que se recrea complejidad y contradicción en arquitectura laboratorio, y lo que convierte a esta pieza de artesanía en una posibilidad de redención industrial es algo que solo está al alcance de Simone y Lucien Kroll. Quizá incluso haya matices que ni siquiera el uno o el otro comprendan. *La Mémé, la Maison Medicale* o la casa de la Medicina, es el resultado más perfecto o la convergencia más humana de los dilemas arquitectónicos introducidos a lo largo de este texto. De las virtudes técnicas producto de un conocimiento profundo del proceso industrial y del sentido visionario de futuro que a día de hoy (2021) resulta más evidente que nunca.

La dualidad entre la precisión y la flexibilidad se cuece en la misma olla. Una primera impresión a la *Mémé* relata un caos semejante al de la ciudad amurallada de Kowloon. El cuento de olvido sistémico de las legislaturas, la cultura y la normativa que permite la anarquía del hacinamiento y un intento de autogestión no gubernamental. Viscosidad y caos, como una semilla que se convierte en planta en la jungla, intentando encontrar el espacio para que se de la vida. Pero no, *la Mémé* es otra cosa. Por un lado, su complejidad no se narra por la densidad del paso del tiempo: solo tardaron cinco años en imaginar, organizar, edificar y habitar el proyecto. Por otro lado, existe una garantía de seguridad arquitectónica y el suficiente espacio como para dotar al habitante de ciertos

límites de intimidad. *La Mémé* es la demostración de que una arquitectura industrial puede ser concebida desde una perspectiva de participación humana.

Como no podría ser de otra manera, la retícula de 30 cm (10+20) siempre está presente. Lo estuvo en Maredsous e incluso implícitamente en *la Maison Familiale* y las viviendas de Auderghem. Es entonces, cuando se han definido las premisas de lo que constituye el soporte y el elemento, el terreno a habitar y sus condiciones para habitarlo, el momento para dejar que surja el caos.

El caos nace de las decisiones de muchos, de aquellos que participaron en el diseño del proyecto, que soñaron con sus espacios y que imaginaron las arquitecturas más disparatadas y controvertidas. Muchas ideas se cumplieron, otras murieron por puro darwinismo. Se transformaron en terrazas de encuentro donde estudiantes pasaban tardes charlando sobre sus amores de verano, en pequeños jardines regidos por el primero que decidía regar las macetas, habitaciones de dobles, triples alturas, con dimensionalidades totalmente fuera de lugar bajo un punto de vista funcional o económico, fachadas en las que la materialidad de la madera se funde con la de la cerámica, la chapa y el hormigón. La Mémé es un pueblo medieval en altura. (*Figuras 29-30*)

A lo largo de la historia de la arquitectura, por una cuestión principalmente estructural, sobre la composición de fachadas siempre ha recaído un orden estructural que regía los huecos. Un orden que superado el motivo estructural se reasume durante el Movimiento Moderno con un motivo funcionalista. Realmente nadie habló de que las fachadas de los edificios debían copiarse planta tras planta, era algo puramente económico en el sentido más rentabilizador de la palabra. Pero en *la Mémé* esto es imposible que pase, porque es cada participante en su individualidad el que decide dónde establecer su ventana o su puerta y se evita la copia.

Donde en planta baja hay una ventana en planta alta hay un muro de hormigón opaco, en la siguiente una terraza, luego otra ventana, pero esta se retranquea y remata en otra planta cuya fachada de repente se ejecuta en baldosines cerámicos. Mires a donde mires nada sigue un orden aparente, y en verdad es así, pero a la vez no. Hay una diferencia sutil entre el capricho impuesto por el sujeto arquitecto y el diseminado por el egoísmo individual en pequeñas y múltiples fracciones, entes personales que actúan como tribus defendiendo su territorio. (Figura 31)

*“Las habitaciones son todas diferentes ya que no es posible hacer habitaciones idénticas. Los tabiques están colocados en un perímetro muy irregular, entre las denominadas columnas errantes, que no están alineadas. Son móviles y permiten a los habitantes desmontarlas ellos mismos y rehacer el plano en grupo, es decir, poder adoptar una actitud natural y creativa en sus relaciones con la institución y salir de los determinismos inquilino-propietario que suelen caracterizarlas.”*

(Kroll 1977, p. 69)

El sistema de trabajo que fomenta esta complejidad arquitectónica parte de la incorporación en el proceso de diseño de maquetas con las que participan los habitantes. La clave está en que el objeto de diseño vaya adquiriendo los matices individuales de los participantes, se le otorga a cada uno espacios de trabajo y piezas y como si se tratase de un *tetris* se encajan unas sobre otras. De esta manera, el proceso de diseño se convierte en algo muy sencillo. No obstante, el apropiarse de un hábitat de una manera imperativa forma parte de la esencia humana y en ocasiones esto puede gangrenar ciertas partes del proyecto e imposibilitar un desarrollo fluido del mismo. Una manera de evitar actitudes autoritarias consistía en reasignar los espacios de trabajo de vez en cuando a los participantes. Se seguía la premisa que al incorporarte a un nuevo espacio no lo podrías modificar, solo mejorarlo aportando tu propia individualidad, como el

que habita una vivienda tras años de cariño y vivencias de un antiguo dueño.

*“Todo esto nos llevaba semanas, trabajando en la maqueta con tijeras y espuma, y luego, cuando nos cansábamos de ello, nos íbamos a otra sala para sentarnos en círculo y discutir, analizar, justificar, profundizar y registrar la situación para tenerla controlada. Asumiendo las vicindades, las repulsiones, la ayuda mutua, el funcionamiento común, el compartir durante las horas del día o los días del año. Y después, lo retomamos, lo paseamos y los objetos se colocaban finalmente en lugares casi habituales: nos acostumbramos. El restaurante estaba a la izquierda, con la administración al fondo, y las cosas fueron encontrando su sitio. Nadie sabía por qué era así: la mayonesa se había impuesto.”*

(Kroll 1977, p. 69)

Garantía de esta actitud participativa, artesanal, ejecutada sobre la marcha quedaron para la posteridad las dos grandes esculturas del señor y la señora bajo uno de los accesos. Se trataba de un espacio residual del que nadie se había querido adueñar. Hasta que llegó Fons. (Figura 33)

*“Era un sólido albañil flamenco que, en verano, aparecía con pantalones cortos. Sabía que tenía potencial artístico. sí que hice un modelo con bloques de madera de un hombre y una mujer, pero sin forma para que fuera imposible copiarlo exactamente. Lo hizo todo por sí mismo. Es claramente él y su esposa los que ha representado.”*

(Kroll 2010, p. 110)

De esta manera, se generó un proyecto con los matices del paso del tiempo. Un modelo que solo podría haber sido llevado a cabo por medio del uso de elementos prefabricados pero que demandaban una renovación conceptual completa.







Figura 29. Bouchain 2013.  
*La Mémé. Vista general del entorno urbano.*

*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*







Figura 30. Bouchain 2013.  
La Mémé. Vista general, alzado y caos.



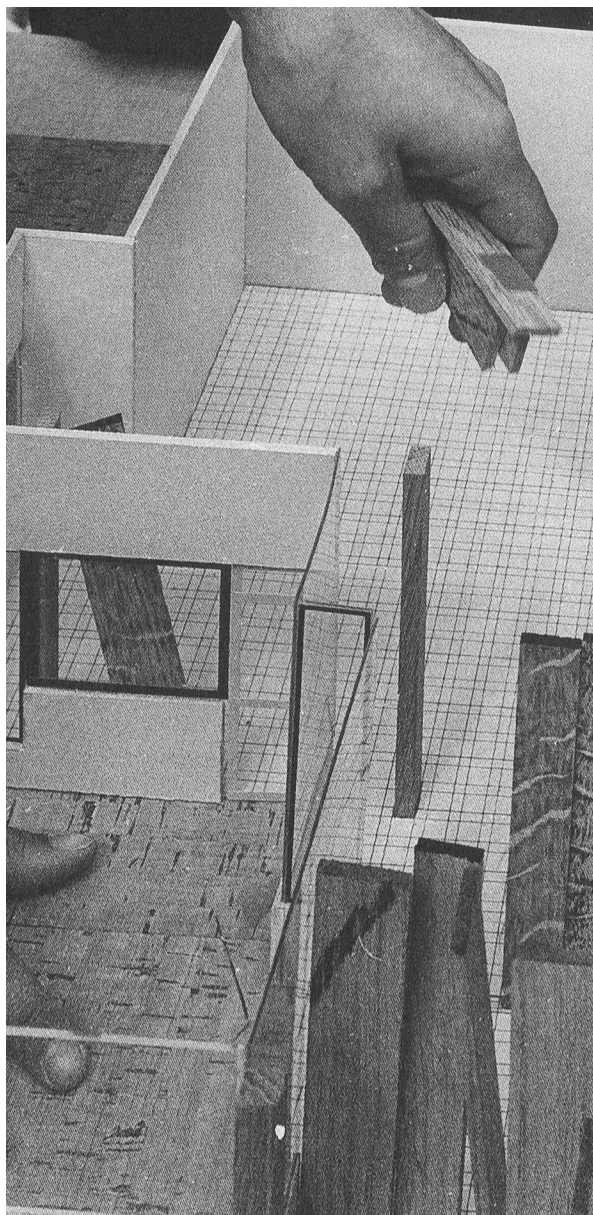
*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*







*Figura 31. Elaboración de autor.  
La Mémé. Ante la complejidad material de la fachada.*



*Figura 32. Bouchain 2013.  
La Mémé. Maqueta de trabajo.*



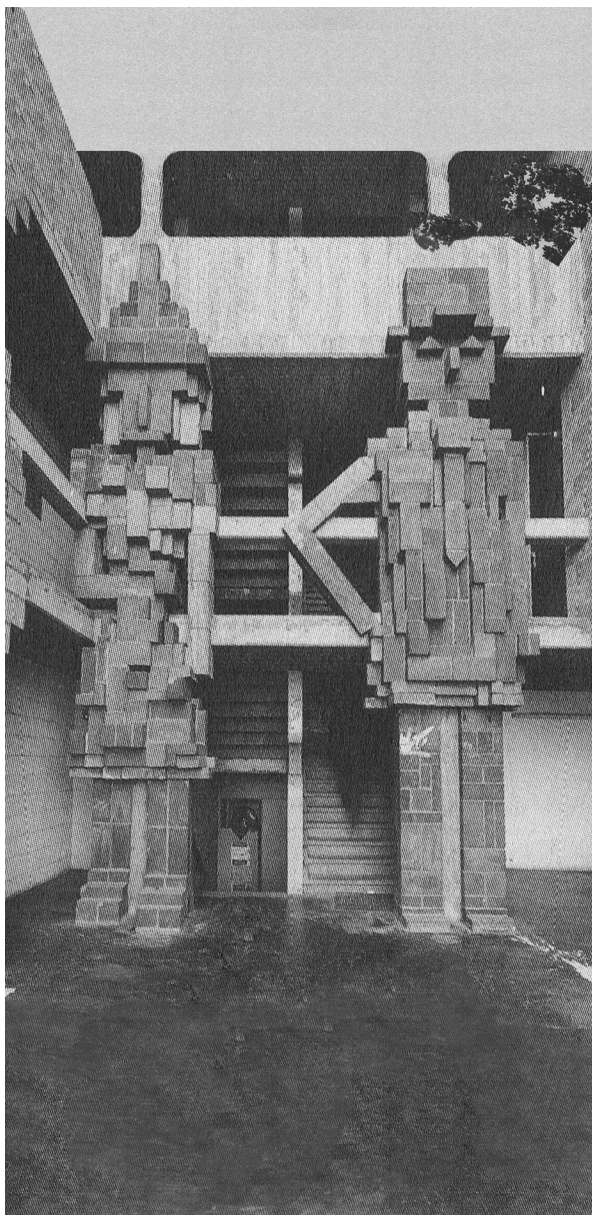


Figura 33. Bouchain 2013.  
La Mémé. Sr y Sra Fons.

## **LAS COLUMNAS ERRANTES.**

**(tema III, análisis estructural)**

*“El conjunto entero se crea bajo una retícula tan fina que su presencia a escala humana y urbana es prácticamente imperceptible.”*

(Kroll 1986, p. 43)

Crecen como raíces bajo la tierra, tallos que ziguean entre los estratos para asomarse por una caverna. La cruzan se aseguran en una rama vecina y parten hacia otra oscuridad, por el camino encuentran bolsas de agua, terrenos vacíos, terrenos rellenos hasta brotar hacia el exterior. En una zona viva, una densidad vegetal considerable, el terreno se refuerza por el paso y cruce de las raíces, ninguna obedece a unas leyes geométricas estrictas más allá de su propio sentido de la supervivencia. Análogamente, los humanos introdujimos armados en el hormigón para desarrollar estructuras. El terreno no deja de ser una estructura más, solo que en apariencia no atiende a razones modulares fijas o al menos estas resultan tan sutiles que alcanzar un entendimiento de las mismas implica valorar una cantidad de factores ridículamente imposibles de controlar. *Incrementalismo*.

Las columnas errantes son realmente una excusa para establecer una premisa inamovible sobre la que edificar. Un intento de garantizar un primer factor aleatorio que impida forzosamente la repetición y que fomente la adaptación. Como el que construye una casa en el árbol o como cualquier animal buscando cobijo, se superpone, quizá modifica algo, pero la base está ahí. Las columnas errantes son los elementos estructurales que sostienen la cueva siguiendo las casualidades del paso del tiempo.

No obstante, y conociendo la arquitectura de los Kroll, resultaría impensable dejar al azar este tipo de decisiones, pues su actitud siempre parte de recrearlas. Tras la edificación de Maredsous bajo premisas reticulares y estructurales rítmicas,

la lógica conviene ir un paso más allá. Durante la construcción de los talleres para la abadía se consigue un punto de control del cerramiento prefabricado con la suficiente flexibilidad para fomentar una posible participación. Ahora bien, el soporte continuaba manteniéndose sobrio, rígido y modular pudiendo esto desembocar (durante un posible proceso participativo) en repetición de elementos por pura copia o costumbre. Se entiende, por parte de los arquitectos, necesaria la ampliación de esta filosofía incrementalista; flemática y matizada sobre el conjunto de la estructura.

*“Como era de esperar, no se nos ocurrió alinear las columnas de la Mémé bajo una retícula modular. Como tampoco se nos hubiera ocurrido dejarlas a su libre albedrío. Hicimos lo siguiente: las organizamos en múltiplos de 90 cm, formando un mosaico de sombrillas más cuadradas o rectangulares que se soportaban unas a otras en sus bordes. Cada losa, por tanto, obtuvo su propia personalidad en términos de tamaño.*

*¿Por qué deberíamos alinearlas en filas cuando no es necesario? La arquitectura influencia al comportamiento del habitante: columnas regulares les hacen conformistas. Las irregulares, estimulan su imaginación.”*  
(Kroll 1986, p. 42)

Las columnas forman de esta manera una estructura que dentro de la aparente irregularidad está modulada en fracciones precisas de 90 cm. Siguiendo la solución de armados por ábacos de Robert Maillart, la estructura puede ser entendida como un conjunto de setas que se sujetan unas a otras por medio de armados interconectados entre las losas que portan. La estructura se refuerza para evitar el punzonamiento de las columnas. Por el resto, el modelo estructural sigue los patrones habituales de cualquier otro edificio: la estabilidad estructural viene dada por la incorporación de muros de hormigón y fábrica que aseguran el conjunto contra las cargas horizontales y los bloques

verticales de comunicación minimizan en los extremos el sobreesfuerzo de los voladizos. (Figura 34)

Como bien indica Lucien Kroll a lo largo de sus textos, esta disposición pseudo-arbitraria, requiere obligatoriamente de disposiciones interiores totalmente adaptativas y por tanto imposibilita la repetición de espacios, que traducidos a fachada son la respuesta caótica que aparentemente percibimos.

Simone y Lucien reconocen que no fue una tarea fácil encontrar ingenieros que comprendiesen el aparente derroche y ostentación de una estructura de este tipo. Resultaba completamente innecesario e ilógico para sus mentes funcionales formadas en la rentabilidad.

*“Esta arquitectura puede parecer ingenua, pero era evidente para nosotros: para nuestros ingenieros era irracional, costosa y ofensiva. Llamaron al orden al propietario del proyecto: -costaría un 47,5% más- dijeron. Se dejaron llevar por el enfado y no por el hormigón. Esto fue un error, porque la contrata mostró el ahorro. No era un conflicto técnico o económico, sino cultural y mental. Sin rencores: conocíamos el plan lógico analítico al que se aferraban, pero no podían vivir nuestro propio plan lógico, fluido, intuitivo y global. Además, exigían implementar planta por planta un costoso e innecesario programa informático para hacer cálculos rigurosos de nuestras aparentes complejidades.”*

(Kroll 1986, p. 45)

La distribución de tabiques y espacios se realiza en respuesta a las posibilidades que ofrece la estructura. Posibilidades cambiantes, pues las necesidades de los alumnos igualmente lo eran. Permitían huecos verticales para la diseminación tridimensional del espacio y las modificaciones y posicionado de sus habitaciones se reservaban a los acuerdos que llegasen entre los propios estudiantes. El único elemento que se mantenía de acuerdo a un orden global eran los baños, situados en columnas huecas que permitían el paso



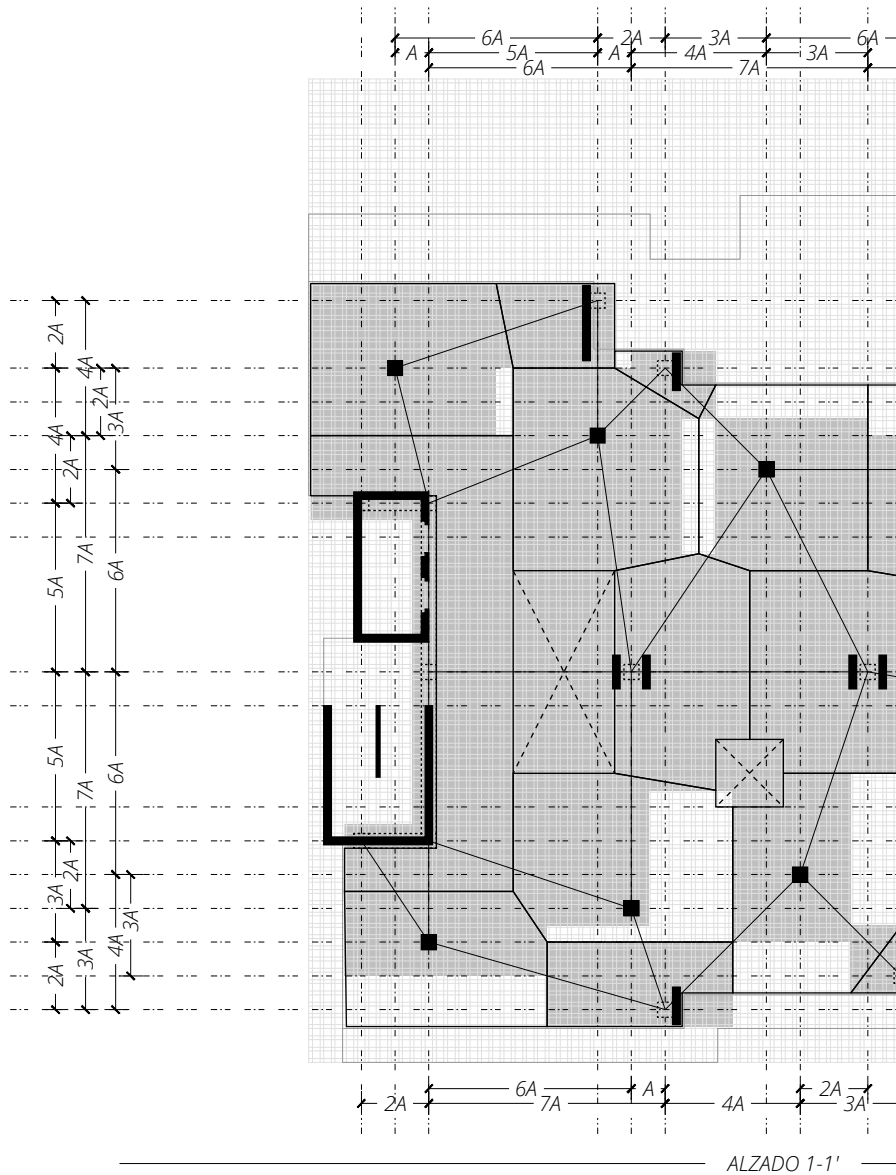
de instalaciones. Y siempre, siempre, el modelo (20+10) se encontraba presente. (Figuras 35-36)

La malla es la ley que rige la existencia, parte de los pilares, que son los troncos contundentes; recorre los tabiques y habitaciones define los espacios de tolerancia y los huecos de las puertas. Su propia lógica la transporta a fachada, que construye su composición en base de las historias que en el interior narran estudiantes. La modulación se transforma en laminas de madera irregulares, bloques de ladrillo, paneles de hormigón con todo tipo de texturas y vidrio que deja entrar la luz. Hasta la propia luz entra en esta modulación. Se extiende por terrazas y maceteros y cae por los muros hasta encontrarse con el terreno. Y aquí se exporta y crece por el suelo en difuminación infinita como los rayos de luz del sol que poco a poco pierden su densidad. Por eso, fuera de lo que pudiera parecer la contundencia del conjunto, encaja con el paisaje, se amortigua la transición con el resto de la ciudad que poco a poco se diluye entre el jardín y la arquitectura colindante.

*“Louis Le Roy, jardinero en Frisia, cose los volúmenes contruidos dispersos mediante jardines de invasión y evolución natural y vinculante, atravesados por caminos espontáneos y holísticos: tiene en cuenta todos los motivos que se suceden de forma imprevisible. Ofrece a la naturaleza sólo las plantas que ella misma ha elegido y la deja decidir sobre su crecimiento y su relación con el contexto: esto se convierte poco a poco en un conjunto de relaciones naturales extraordinariamente fértiles. Añade muros bajos, aceras y mastabas hechas con restos de edificios, que se incorporan naturalmente: es un cuento de hadas.*

*Desde el principio, nos pareció que, dado que la actitud de Louis Le Roy era la más parecida a la nuestra, podíamos trabajar juntos hacia un objetivo común.”*

(Kroll 2010, p. 121)



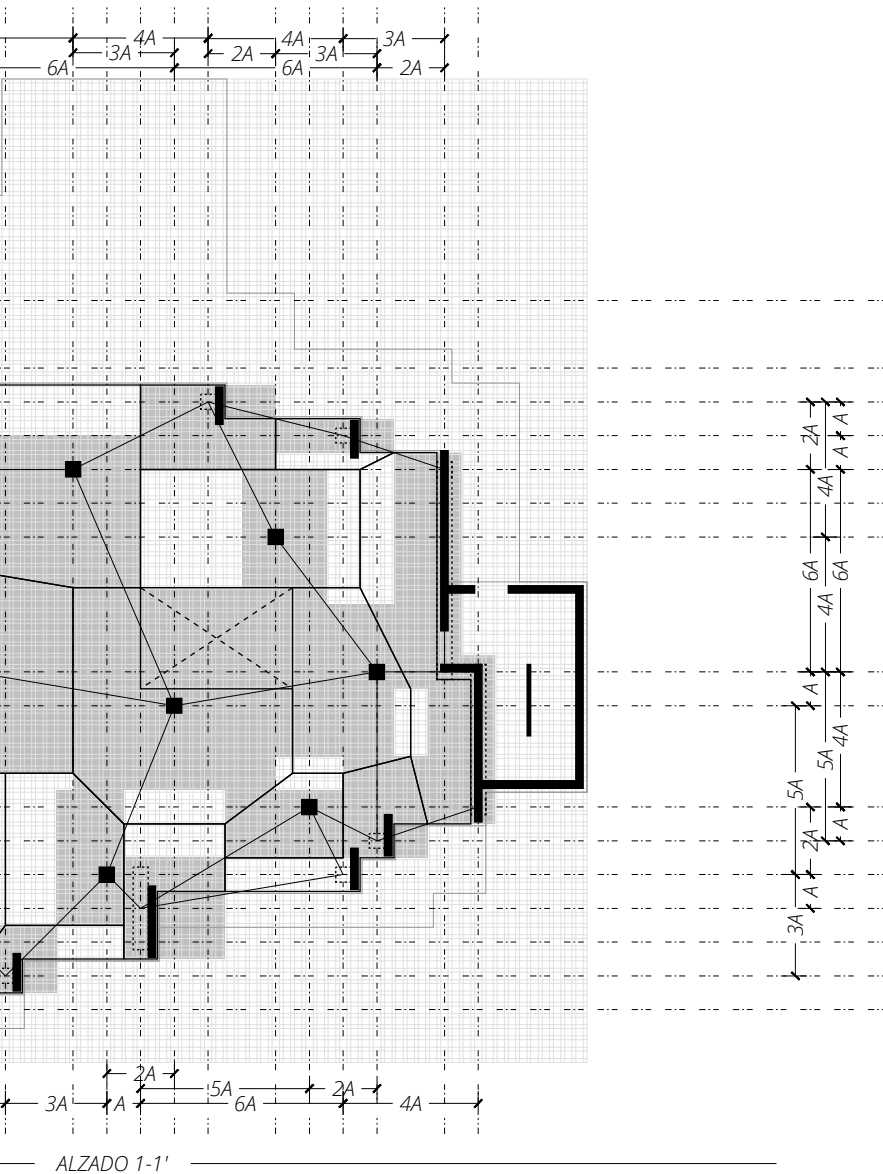
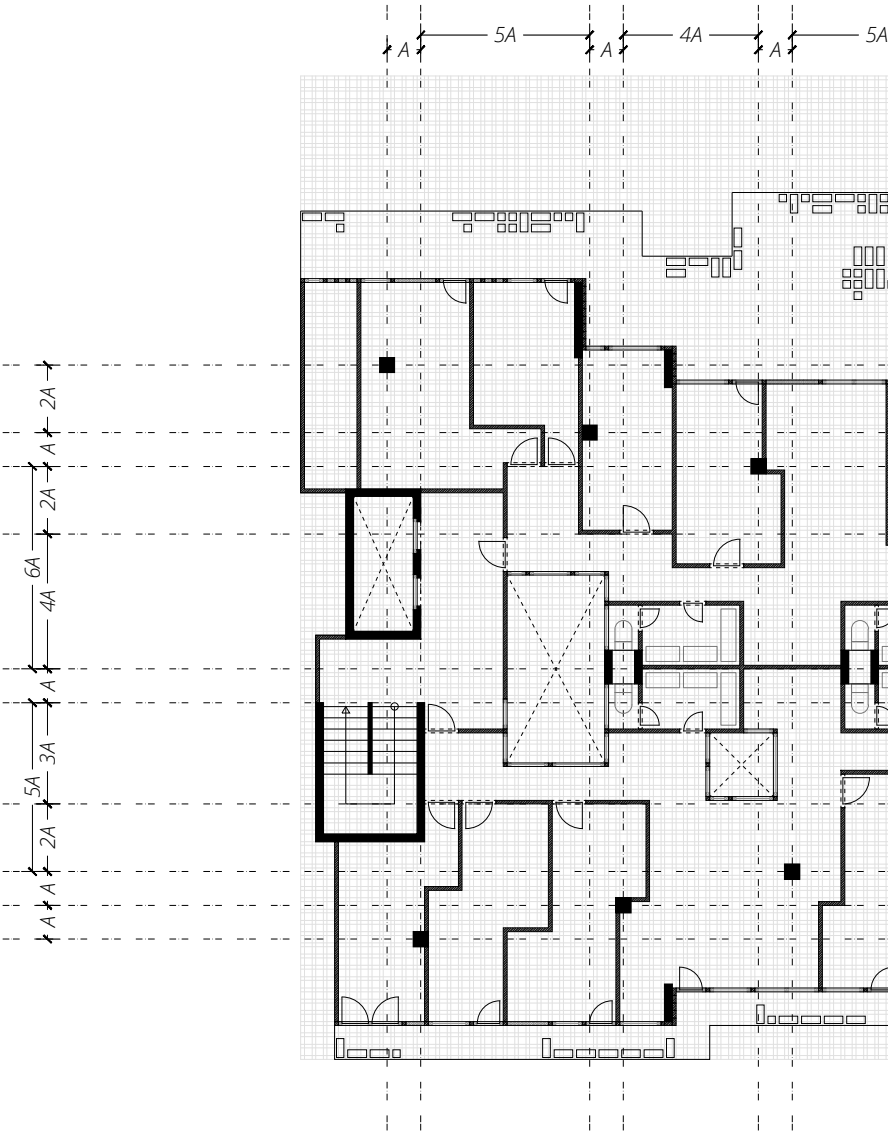


Figura 34. Elaboración de autor.  
La Mémé. Diagrama Estructural.  
Plano a escala 1:200



ALZADO 1-1'

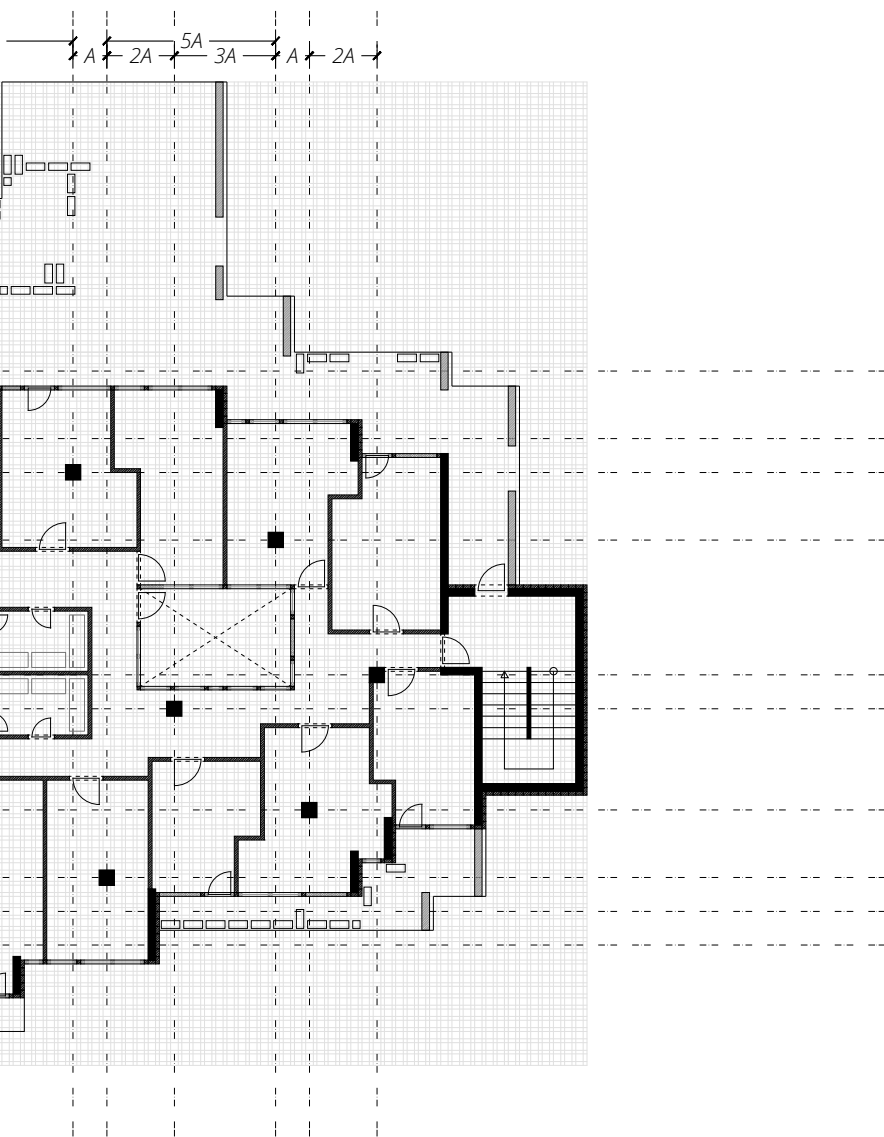


Figura 35. Elaboración de autor.  
La Mémé. Planta baja.  
Plano a escala 1:200



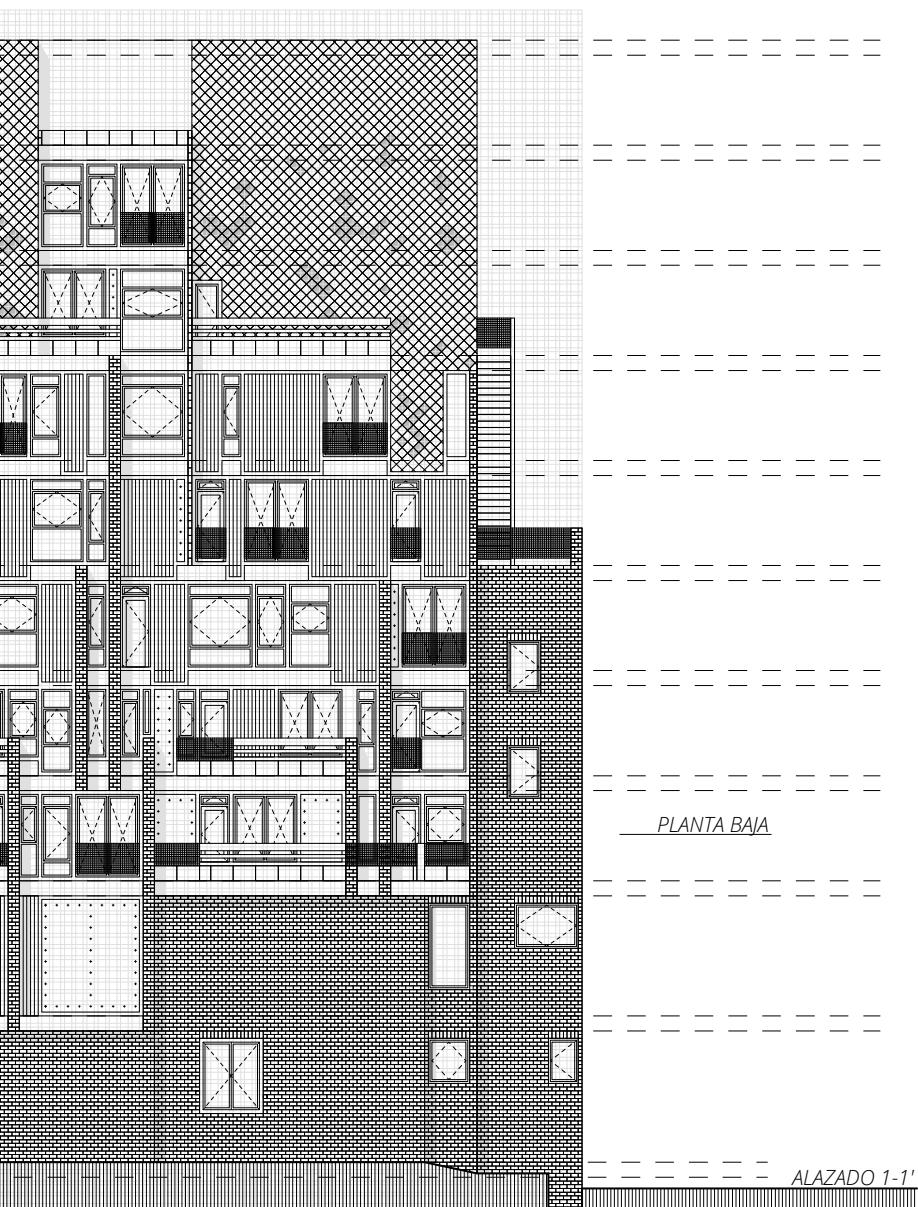


Figura 36. Elaboración de autor.  
La Mémé. Alzado.  
Plano a escala 1:200





*Figura 37. Velázquez 1656.  
Las Meninas.*



# DESENLACE.

(Conclusiones altruistas de alguien que mañana será graduado).

*“El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista, a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen.”*

(Foucault 1985, p. 13)

## **LAS MENINAS.**

**(como conclusión)**

Las Meninas es probablemente una de las obras más absorbentes jamás pintadas, y no es de extrañar. El pintor, Diego Velázquez, retratado en el propio cuadro, las Meninas y cada uno de los personajes que aparecen en la pintura se disponen un día más a llevar a cabo su representación cuando abren las puertas del Museo del Prado. Ante las miles de miradas diarias realizan la función. Ver las Meninas es lo más parecido ir al teatro: como si se tratase de un telón, el marco proyecta una perspectiva hacia un volúmen interior que se pierde en la densidad del fondo o en la luz que entra por la puerta a la derecha. Pero este cuadro no es igual a los demás, la tridimensionalidad hace partícipe al espectador, cada una de las miradas que se cruzan contigo te desnudan y por un momento te planteas quién está siendo representando a quién. Es en ese instante en el que tú eres al que el cuadro dibuja siendo el actor principal de la función.

Michael Foucault introduce *"Las palabras y las cosas"* con uno de los estudios más apasionantes en torno al significado de las Meninas que han sido realizados nunca. Probablemente Velázquez nunca llegase a ser consciente de lo que trascendería su obra, incluso del significado propio de la misma, pero es, por primera en la historia, entre las pinceladas de su lienzo, cuando se revela un esbozo sobre la representación de la representación. Durante esta época en la pintura arrastraba la herencia renacentista de la representación que los grandes maestros, esto es: la ejecución de una imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior. Desde las pinturas mitológicas de Botticelli a *la última cena* de da Vinci, pasando por la escultura de Miguel Ángel. Velázquez, años después, ilustra un nuevo espíritu que determina su época.

¿Por qué este suceso es tan importante? Según Foucault, la manera renacentista de enfrentarse al mundo era mediante

una aproximación representativa de las cosas; en cambio la manera ilustrada, desencadena el desarrollo de las ciencias metódicas. Ahora esta representación se categoriza. En el cuadro de Velázquez, el que está siendo representado no es el cuadro sino el propio mundo exterior, por tanto el cuadro analiza el mundo; y como las ciencias de este momento: clasifica y ordena. Un ejemplo muy claro es el desarrollo de la taxonomía de Carlos Linneo.

No son los visitantes del Prado los que asisten al teatro, sino más bien los representados en el cuadro son los que asisten a la representación de la propia realidad. La representación analiza la realidad, la categoriza. De esta forma las Meninas demuestran el punto en el que el ser humano cambia su sistema completo de enfrentarse al mundo, la ciencia al convertirse el medio para entender la realidad, es también lo que determinará que el conocimiento sea de una u otra manera.

Con esta reflexión quiero llegar a un punto. El mundo actual está sometido a la dialéctica del progreso continuo. Este hecho que asociamos como algo positivo no tiene por qué ser así, pues los estudios más recientes en torno al desarrollo de las civilizaciones demuestran que existen muchas probabilidades en las que dicho progreso desencadene un colapso. La manera con la que nos enfrentamos a la adquisición de conocimiento y por lo tanto al mundo, nuestro episteme actual (citando a Foucault) nos está guiando hacia el desmoronamiento de la civilización. En parte no es nuestra culpa y en parte sí, porque la ciencia se fundamenta en el progreso. Por eso algunos estudios apuestan por una reversión a un modelo pre-industrial. Pero la industria está ahí, al igual que el conocimiento, inextirpables de lo ya sucedido y aprendido.

Es aquí donde quiero introducir a Simone y Lucien y de nuevo a las Meninas. Puede sonar a una frivolidad, pero ¿y si la obra de los Kroll es eso?, un cambio de paradigma. Una nueva forma de enfrentarse al modelo industrial y una nueva forma de ver la ciencia.

Para Foucault existen han existido al menos tres epistemes en los que la ciencia se ha mostrado, o tres maneras percibir el conocimiento: desde la representación (modelo renacentista), desde la categorización (modelo romántico), y desde el yo (modelo moderno). El modelo moderno no deja atrás ni la representación ni la categorización, pero se observa a sí mismo. Mientras que el ser humano romántico tiene la capacidad de categorizar su entorno, el moderno se pone frente a un espejo. Por eso surge la psicología a principios del siglo XX. La ciencia adquiere conocimiento como una redención al sujeto, al yo; pero al yo social, al yo colectivo. El humano como ente global. De esta forma nos sumergimos en una dinámica en la que el modelo comercial casa perfectamente con la mentalidad humana. Ahora bien, ¿acaso Simone y Lucien Kroll no se hayan en la búsqueda de este antónimo? En la búsqueda del hombre como razón individual (recordamos las diferencias entre *Razón Individual* y *Razón Instrumental*, definidas por Adorno y Horkheimer).

Bajo mi juicio personal, esta esta recuperación artesanal de los Kroll solo es un intento desesperado de frenar una retroalimentación coactiva de una sociedad que está fallando en su propia conservación.

Comparable con las Meninas o no, la realidad es la obra de los Kroll encaja en los términos propositivos del *Regionalismo Crítico*. Que frente a la actitud ciega de revertir, conserva.

## REGIONALISMO CRÍTICO.

(en respuesta a la pregunta)

El capítulo 6 de la tercera parte de Historia Crítica de la Arquitectura Moderna (Kenneth Frampton) abre con un texto de Ricoeur que alude al fenómeno de la universalización como un proceso de desgaste de la cultura vernácula. Una paradoja ante la que se encuentra cualquier civilización que busca un proyecto de progreso; pues para mantenerse en el camino de la modernización se han de superponer los valores de empoderamiento que otorga el reconocimiento de su propia tradición con una entrega incondicional a las formas de la cultura general.

*“Por un lado, la nación tiene que arraigarse en el terreno de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta reivindicación cultural ante la personalidad de los colonialistas. Pero para tomar parte en la civilización moderna es preciso al mismo tiempo participar en la racionalidad científica, técnica y política, algo que muy a menudo requiere el abandono puro y simple de todo pasado cultural.”*

(Ricoeur 1990, p. 41)

Esta dualidad puede conllevar un gran impacto que no todas las civilizaciones pueden resistir. Entrando en un serio peligro la supervivencia de las diferentes culturas tradicionales con el paso del tiempo a la redención de una cultura superficial y vacua.

A lo largo de este capítulo Frampton apoya su tesis sobre la importancia introducción en la arquitectura de un denominado regionalismo crítico; utilizando un catálogo de ejemplos de lo que él denomina *“diferentes escuelas”*. El regionalismo crítico no conforma un estilo, sino una categoría que engloba una serie de rasgos comunes de una arquitectura que lejos de abogar por una regresión rotunda y ciega a la tectónica local, incorpora los valores reformistas y liberadores de la Modernidad.

*“Algunos de aquellos que se volvieron postmodernos lo hicieron indudablemente para escapar del ascetismo mecanicista de los padres fundadores. Comparten un nuevo deseo de libertad, pero yuxtaponen sus imágenes sin coherencia. Tratan de evitar tanto la dureza constructiva demandada por los modernos, como la bella banalidad del gusto popular. Queriendo ser cultos, se disfrazan de antiguos, de clásicos, de acróbatas, etc. A veces se presentan como locos e incluso de neo-modernos (aún más difícil), pero siempre predicán libertad incongruente.”*  
(Kroll 1986, p. 12)

En este sentido el regionalismo crítico se opone al Racionalismo Ilustrado, entendiéndose como una actitud a elección del hombre postmoderno, más que una antítesis. El hombre postmoderno no tiene por qué ser regionalista, ni mucho menos, pero esta postura puede suponer ser una aproximación menos agresiva y humanizadora hacia el mundo global.

Sin ser definidos como regionalistas, sin pertenecer a ninguna de estas escuelas que cita Frampton y alejándose un poco del patrón que las rige; ciertamente Simone y Lucien Kroll plantean una conducta regionalista crítica. La complejidad orgánica de la arquitectura de los Kroll y el evidente desconcierto del observador ante una aproximación primaria, nos condujo a plantearnos el dilema al principio de este ensayo de cómo posicionar su obra: si en el lugar reservado para la genialidad o en la banalidad del “porque sí”, ambas producto de la idiosincrasia postmoderna.

El capítulo sobre regionalismo crítico finaliza con Frampton definiendo siete puntos bajo los que este tipo de arquitectura se muestra. Planeamos a continuación un ejercicio de reflexión y paralelismo con la arquitectura que hemos analizado a lo largo de este texto a propósito de los Kroll:

*"1. El regionalismo crítico ha de entenderse como una práctica marginal, una práctica que, aunque es crítica con la modernización, todavía se niega, sin embargo, a abandonar los aspectos emancipadores y progresistas del legado arquitectónico moderno. [...]"*

*2. El regionalismo crítico se manifiesta como una arquitectura conscientemente delimitada. [...] El arquitecto debe reconocer la frontera física de su trabajo como una especie de límite temporal, punto en el cual se detiene el acto de construir.*

*3. El regionalismo crítico es partidario de la realización de la arquitectura como un hecho tectónico. [...]"*

*4. Puede afirmarse que el regionalismo crítico es regional en la medida en que resalta invariablemente ciertos factores específicos del lugar. [...] Por ello, el regionalismo crítico se opone a la tendencia de la civilización universal a optimizar el uso del aire acondicionado, etc. [...]"*

*5. El regionalismo crítico hace hincapié en lo táctil tanto como en lo visual. Es consciente de que el entorno se puede experimentar con otros sentidos además de la vista. [...]"*

*6. Aunque es contrario a la simulación sentimental de la tradición vernácula local, el regionalismo crítico se esforzará por cultivar una cultura contemporánea orientada al lugar, sin llegar a hacerla excesivamente hermética, ni en el plano de las referencias formales ni en el de tecnología. [...]"*

*7. El regionalismo crítico suele florecer en estos intersticios culturales que de un modo u otro son capaces de escapar del empuje optimizador de la civilización universal. [...]"*  
(Frampton 2018, p. 332)

Llegados a este punto, es más que evidente que, dejando de lado un posicionamiento de valor epistemológicamente moderno, el trabajo de Simone y Lucien Kroll cuestiona todas las fronteras y planteamientos de la industria de la construcción y propone una solución totalmente ajustada a las necesidades del hoy. Que se preocupa por la conservación de una materia prima local, pero que no es solipsista con su propia ideología e indiferente hacia la realidad global que le rodea. En este sentido Lucien y Simone Kroll no pueden dejar de ser más postmodernos. Este hecho no implica necesariamente una crítica de desprestigio hacia su obra, sino más bien refuerza unas líneas totalmente prácticas sobre las que actuar, seguramente mejorar y ajustar a los requerimientos actuales; pero vislumbra: *Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*

*“Al elegir un material poco ortodoxo por preferencia estética, podemos contribuir al colapso de una región que depende para su vida de la producción de un material más convencional. Este fue ciertamente el caso cuando abandonamos la complicación y la decoración en favor de la desnudez lisa, destruyendo una tradición de habilidad artesanal. La explotación y la expresión de las tradiciones regionales es seguramente uno de los recursos más ricos de la arquitectura. Una estética puede matar.”*

(Kroll 1986, p. 13)





*Una posibilidad industrial en el regreso a un pasado inexistente.*

*“La profesión que escojáis es indiferente, la devoción interior a los objetivos que os habéis ha propuesto debería ser tan profunda como para nunca desviaros de vuestros propósitos. No importa cuán a menudo se os enrede el hilo entre las manos, habéis de desarrollar la paciencia suficiente para enrollarlo una y otra vez. Actuad como si fuerais a vivir para siempre y proyectad vuestros planes hacia el futuro. Con esto quiero decir que deberíais sentirnos responsables sin limitación de tiempo, y la consideración de si estaréis o no presentes para ver los resultados nunca debe guiar vuestros pensamientos. Si tu contribución ha sido vital, siempre habrá alguien para retomar donde lo dejaste, y ese será tu reclamo de inmortalidad.”*  
(Gropius 1964, carta a un grupo de estudiantes)

## **BIBLIOGRAFÍA.**

**ADORNO, T.** (1991)

*The Culture Industry: selected eassays on mass culture,*

Ed. Routledge Classics, London.

**ADORNO, T. - HORKHIMER, M.** (1994)

*La Dialéctica de la Ilustración,*

Editorial Trotta, Valladolid.

**ADORNO, T.** (2018)

*Crítica de la cultura y la sociedad,*

Ediciones Akal, Madrid.

**AMENDOLA, G.** (2000)

*La ciudad postmoderna,*

Celeste Ediciones, Madrid.

**ÁVILA-FUENMAYOR, F.** (2006)

*El concepto de poder en Michel Foucault,*

Revista Telos, vol. 8, num. 2.

**ARRIBAS BLANCO, R.** (2016)

*Jean Prouvé y Konrad Wachsmann: dos formas de utilizar la maqueta,*

Proyecto, Progreso, Arquitectura, Sevilla.

**BENJAMIN, W.** (2008)

*Tesis de filosofía de la historia,*

Revista Global, texto online.

**BILL, M.** (1963)

*Vorfabriziertes Bauen. Freiheit oder Bindung?,*

Form 24: 8 - 17.

**BLUNDELL JONES, P. et al.** (2005)

*Architecture and Participation,*

Ed. Taylor and Francis, Londres.

**BLUNDELL JONES, P. - CANNIFFE, E.** (2013)

*Modelos de la arquitectura moderna,*

Ed. Reverté, Barcelona.

**BOSTROM, N.** (2003)

*Are you livin in a computer simulation?,*

Philosophical Quartely, vol. 58, num. 221.

**BRAGARD, L. - DUQUÉ, R.** (2010)

*Bruxelles insolite, un maçon en briques: Le maçon Fons et sa femme,*

Ed. Les Beaux Jours, Bruselas.

**CALDUCH, J.** (2001)

*Materia y técnica: de la firmitas a la tecnología,*

Ed. Club Universitario, Alicante.

**CERVERA SARDÁ, R.** (2018)

*Espacio y Tiempo en composición arquitectónica,*

Ed. Munilla Leira, Madrid.

**COLMENARES, S.** (2010)

*Simplificación como problema complejo: Habraken y el S.A.R.,*

Ed. Maireia Libros. Madrid.

**FRAMPTON, K.** (1980)

*Historia crítica de la arquitectura moderna,*

Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

**FERNÁNDEZ VALDERAS, G.** (2020)

*Ideología, centro y normalidad,*

Nueva Tribuna, texto online.

**FOUCAULT, M.** (1984)

*Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión,*

Ed. Siglo XXI, Madrid.

**FOUCAULT, M.** (1985)

*Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas,*

Ed. Siglo XXI, Madrid.

**GREENE, B.** (2011)

*The hidden reality, parallel universes and the deep laws of the cosmos,*

Ed. Random House Inc, Nueva York.

**GROPIUS, W.** (1964)

*Carta a un grupo de estudiantes,* texto online.

**HABRAKEN, N. J.** (1970)

*L´habitat, l´homme et l´industrie,*

L´architecture d´aujourd hui, num. 148.

**HABRAKEN, N. J.** (1975)

*Soportes: una alternativa al alojamiento de masas,*

Ed. Alberto Corazón, Madrid.

**HERBERT, G.** (1984)

*The dream of the Factory-Made House,,*

Ed. The MIT Press, Cambridge.

**JAMESON, F.** (1991)

*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado,*

Ed. Paidós Ibérica, Barcelona.

**JUNG, C.G. et al.** (1976)

*El hombre y sus símbolos,*

Ed. Luis de Caralt, Barcelona.

**KANT, I.** (1784)

*¿Qué es la Ilustración?*, texto online.

**KROLL, L.** (1966),

*Janvier-Fevrier*, revue bimestrielle d'architecture et d'urbanisme, num. 68.

**KROLL, L.** (1977),

*À propos de la réalisation des Vignes Blanches,*

texto transcrito, Cergy-Pontoise.

**KROLL, L.** (1977),

*La zone molle,*

Centre d'Information de l'Ecole d'architecture de l'Université de Genève, Genève.

**KROLL, L.** (1986),

*An Architecture of Complexity,*

Ed. The MIT Press, Cambridge.

**KROLL, L.** (2002)

*Animal town planning and homeopathic architecture,*

texto transcrito, Sheffield.

**LEDERMAN, L. - TERESI, D.** (2009)

*La partícula divina: si el universo es la respuesta, ¿cuál es la pregunta?*

Ed. Crítica, Barcelona.

**LE CORBUSIER.** (1921)

*Hacia una arquitectura,*

Ediciones Apóstrofe, Barcelona.

**LIFANTE, S.** (2015)

*¿Qué es la Postmodernidad?*,  
Quetzal, documento audiovisual.

**RICOEUR, P.** (1990)

*Historia y verdad*,  
Ed. Encuentro, Madrid.

**PAQUOT, T. - BOUCHAIN, P.** (2013)

*Simone & Lucien Kroll, une architecture habitée*,  
Ed. Actes Sud, Arles.

**SARASOLA, B.** (2019)

*Reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates  
estéticos*,  
Revista de Filosofía vol. 76.

**TZONIS, A. - LEFAIVRE, D.** (1984)

*La mecanización de la arquitectura y la doctrina  
funcionalista*,  
Ed. Arquitectura, técnica y naturaleza, Madrid.

**VENTURI, R. - SCOTT BROWN, D.** (1998)

*Aprendiendo de las Vegas*,  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

**VENTURI, R.** (1999)

*Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*,  
Ed. Gustavo Gili, Barcelona.

**WACHSMANN, K.** (1961)

*The turning point of Building*,  
Reinhold Publishing Corp, Nueva York.

**WALLER, L.** (2019)

*Dialectic of Enlightenment: The Culture Industry*,  
Then & Now, documento audiovisual.

**WALLER, L.** (2019)

*Introduction to Foucault*,  
Then & Now, documento audiovisual.

## CRÉDITOS DE IMÁGENES.

Figura 01. **KLEE, P.** (1920)

*Ángelus Novus*, extraído de repertorio online.

Figura 02. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*Perspectiva de la Mémé*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 03. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*15 viviendas en Auderghem: detalle de vegetación*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 04. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*15 viviendas en Auderghem: detalle de carpinterías*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 05. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*15 viviendas en Auderghem: jardín frontal avenida Louis Berlaumont*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 06. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*15 viviendas en Auderghem: fachada Isidore Geyskenslaan*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 07. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La Maison Familiale: detalle de carpinterías*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 08. **ANÓN.** (sin fechar)

*La Maison Familiale: la pradera nevada*, extraído de [guidesocial.be/lamaisonfamiliale](https://guidesocial.be/lamaisonfamiliale).

Figura 09. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La Maison Familiale: el edificio se abre a la pradera*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 10. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La Maison Familiale: la pradera*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 11. **KROLL, L.** (1961)

*15 viviendas en Auderghem: planta baja*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.



Figura 12. **AUTOR.** (2021)

*15 viviendas en Auderghem: planta baja*, elaboración de autor sobre planos originales.

Figura 13. **KROLL, L.** (1961)

*15 viviendas en Auderghem: planta alta*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 14. **AUTOR.** (2021)

*15 viviendas en Auderghem: planta alta*, elaboración de autor sobre planos originales.

Figura 15. **KROLL, L.** (1961)

*15 viviendas en Auderghem: alzados*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 16. **AUTOR.** (2021)

*La Maison Familiale: detalle de carpinterías*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 17. **AUTOR.** (2021)

*La Maison Familiale: distribución de planta baja*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 18. **AUTOR.** (2021)

*La Maison Familiale: esquema de planta baja*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 19. **AUTOR.** (2021)

*La Maison Familiale: distribución de planta alta*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 20. **AUTOR.** (2021)

*La Maison Familiale: esquema de planta alta*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 21. **AUTOR.** (2021)

*La Maison Familiale: alzados*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 22. **AUTOR.** (2021)

*Reconstrucción temporal de los hechos*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 23. **AUTOR.** (2021)

*Esquema conceptual del módulo de la S.A.R.*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 24. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La abadía de Maredsous: Soportes, paneles y tectónica*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 25. **AUTOR.** (2021)

*La abadía de Maredsous: planta baja*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 26. **AUTOR.** (2021)

*La abadía de Maredsous: alzado y sección*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 27. **AUTOR.** (2021)

*Esquema conceptual del módulo de la S.A.R. reajustado por los Kroll*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 28. **AUTOR.** (2021)

*Esquema conceptual del módulo de la S.A.R. superpuesto a la propuesta de los Kroll*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 29. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La Mémé: vista general del entorno urbano*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 30. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La Mémé: vista general, alzado y caos*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 31. **AUTOR.** (2021)

*La Mémé: ante la complejidad material de la fachada*, fotomontaje a partir de recursos extraídos de diferentes fuentes.

Figura 32. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La Mémé: maqueta de trabajo realizada en diferentes materiales*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 33. **BOUCHAIN, P.** (2013)

*La Mémé: esculturas del señor y la señora Fons*, extraído de Simone y Lucien Kroll, *une architecture de habitée*.

Figura 34. **AUTOR.** (2021)

*La Mémé: diagrama estructural*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 35. **AUTOR.** (2021)

*La Mémé: planta baja*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 36. **AUTOR.** (2021)

*La Mémé: alzado oeste*, elaboración de autor a partir de información recopilada.

Figura 37. **VELÁZQUEZ, D.** (1956)

*Las Meninas*, imagen extraída del repositorio digital del Museo del Prado.



*ALCALÁ DE HENARES, 2021.*